

GERMAINE GREER

SHAKESPEARE

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 109

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 109

D

Germaine Greer

Warwick Üniversitesi'nde İngilizce profesörü olan Germaine Greer, tiyatronun yanı sıra feminist teori üzerine de kitaplar kaleme almaktadır.

Greer, Germaine
Shakespeare
ISBN 978-975-298-453-0 / Türkçesi: Hakan Gür
Aralık 2011, Ankara, 197 sayfa
Kültür Kitaplığı: 109; Edebiyat: 11

SHAKESPEARE

Germaine Greer

DOST

ISBN 978-975-298-453-0

Shakespeare
Germaine Greer

Türkçesi, Hakan Gür

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

William Shakespeare'in Kitapta Geçen Eserlerinin Türkçe Adları

Tiyatro Oyunları

The Two Gentlemen Of Verona	*Veronalı İki Centilmen*. Çev. Avni Givda. Ankara: Maarif Matbaası, 1944.
The Taming Of The Shrew	*Huysuz Kız*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.
Henry The Sixth	*VI. Henry: I., II. ve III. Bölüm*. Çev. Hamit Çalışkan. Ankara: İmge Yayınları, 1994.
The Tragedy Of Titus Andronicus	*Titus Andronicus*. Çev. Ali Neyzi. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1995.
The Tragedy Of Richard III	*III. Richard*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
The Comedy Of Errors	*Yanlışlıklar Komedyası*. Çev. Avni Givda. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1999.
Love's Labour's Lost	*Aşkın Çabası Boşuna*. Çev. Ali H. Neyzi. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2002.
A Midsummer Night's Dream	*Bir Yaz Gecesi Rüyası*. Çev. Bülent Bozkurt. 1987. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
The Tragedy Of Romeo And Juliet	*Romeo ve Juliet*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
The Tragedy Of King Richard II	*II. Richard*. Çev. Hamit Çalışkan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992

The Life And Death Of King John	*Kral John*. Çev. Ali H. Neyzi. Mitos-Boyut Yayınları: İstanbul, 2003.
The Merchant Of Venice	*Venedik Taciri*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
The History Of Henry IV	*IV. Henry: I ve II. Bölüm*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
The Merry Wives Of Windsor	*Windsor'un Şen Kadınları*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000
Much Ado About Nothing	*Kuru Gürültü*. Çev. Sevgi Sanlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
The Life Of Henry V	*V. Henry*. Çev. Ali H. Neyzi. Mitos-Boyut Yayınları: İstanbul, 2002.
The Tragedy Of Julius Caesar	*Julius Caesar*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.
As You Like It	*Size Nasıl Geliyorsa*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
The Tragedy Of Hamlet, Prince Of Denmark	*Hamlet*. Çev. Orhan Burian. Yay. Haz. ve Sadeleştiren Müjdat Gezen. İstanbul: MSM Yayınları, 2000.
Twelfth Night, Or What You Will	*On İkinci Gece*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.
Troilus and Cressida	*Troilos ile Kressida*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Mina Urgan. İstanbul: Adam Yayınları, 1993.
Measure For Measure	*Kısasa Kısas (Toplu Oyunları 1. Kısasa Kısas, On İkinci Gece, Venedik Taciri*. Çev. Zeynep Avcı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1996 içinde)
The Tragedy Of Othello, The Moor Of Venice	*Othello*. Çev. Orhan Burian. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1999.
All's Well That Ends Well	*Yeter ki Sonu İyi Bitsin*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.
The Life Of Timon Of Athens	*Atinalı Timon*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1965.
The Tragedy Of King Lear	*Kral Lear*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
The Tragedy Of Macbeth	*Macbeth*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

The Tragedy Of Antony And Cleopatra	*Antonius ve Kleopatra*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.
Pericles, Prince Of Tyre	*Pericles*. Çev. Hamdi Koç. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
The Tragedy Of Coriolanus	*Coriolanus*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.
The Winter's Tale	*Kış Masalı*. Çev. A. Turan Oflazoğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
Cymbeline, King Of Britain	*Cymbeline*. Çev. Engin Uzmen. Ankara: İmge Yayınları, 1992.
The Tempest	*Fırtına*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.
Henry VIII. (All Is True)	*VIII. Henry*. Çev. Belkıs Boyar. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1947.
The Two Noble Kinsmen	*İki Soylu Akraba*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Alkım Yayınları, 2004.
Love's Labour Won	*Aşkın Çabası Boşuna Değil* (Bu eser bugün kayıptır).

Şiirler

The Sonnets	*Soneler*. Çev. Talat S. Halman. İstanbul: K Kitaplığı 29, 2003.

I. Bölüm

YAŞAMI

İngiltere'nin en büyük şairinin yaşamı ile meslek yaşantısına ilişkin belgeler az ve kısa olmasının yanı sıra adeta şifrelidir. Belki geçmişte anlamları tam olarak anlaşılabiliyordu, ama artık değil. Şu ya da bu biçimde kayıtlara giren Shakespeare adı on altıncı yüzyılda Warwickshire'da sık rastlanan bir addı. Şair büyük olasılıkla Stratford'ın 6 kilometre kuzeyinde yer alan Snitterfield adındaki köyde çiftçilik yapan Richard Shakespeare'in torunuydu. 1561 yılında babasının mülkünün idaresini devraldığı kayıtlara geçen "Johannem Shakesper de Snytterfyld (...) agricolam"ın[1] 1552 yılında evinin önünde gübre biriktirdiği için ceza ödediği hakkında kayıt bulunan ve 1556'da açılan bir davada da değinilen John Shakespeare ile aynı kişi olduğu düşünülmekte.

Richard Shakespeare'in ev sahibi Richard Arden 1556'da vasiyetini yazdığında en küçük kızı Mary hâlâ bekârdı.

1) Snitterfield'dan Johannes Shakesper (...) çiftçi. (ç.n.)



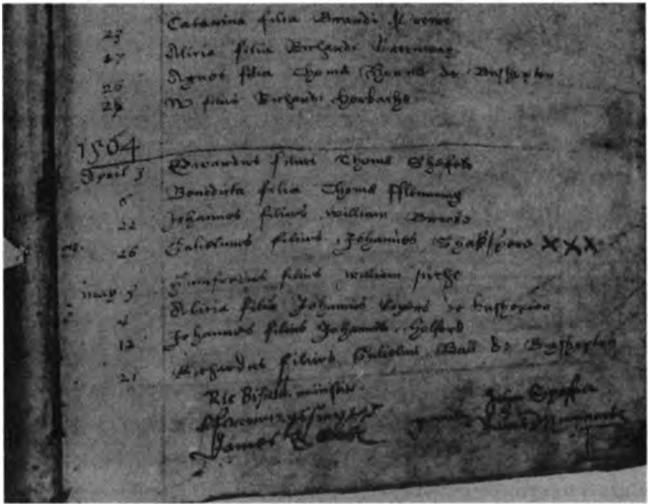
1. Shakespeare'in Stratford-upon-Avon'da, Henley Sokağı'nda doğduğu ev.

1558'de Mary'nin John Shakespeare'den olan ilk çocuğu Stratford'daki Holy Trinity Church'te vaftiz edildi. Üçüncü çocuğu aynı kilisede 26 Nisan 1564 tarihinde "Gulielmus filius Johannes Shakespeare"[2] olarak vaftiz edildi[3]. O günden sonra da, sekiz yıldan fazla bir süre boyunca, çocuğa ilişkin bir kayıt bulunmamaktadır.

John Shakespeare varlıklı biri haline geldi. Okuryazar olmamasına karşın önce kasaba önde geleni oldu; ardından

2) Jonannes Shakespeare oğlu Gulielmus. (ç.n.)

3) Shakespeare'in yaşadığı yıllarda çocuklar doğumdan iki ya da üç gün sonra vaftiz edildiği için, 23 Nisan 1564 Shakespeare'in doğum tarihi kabul edilir. (ç.n.)



2. Straftord’ta vaftiz belgesi.

nazır, 1565’te belediye meclisi üyesi ve nihayet 1568’de Belediye Başkanı Birinci Vekili oldu. Oyunlarında kullandığı dokundurmalardan Shakespeare’in en azından orta dereceli bir okulda eğitim gördüğü sonucunu çıkarıyoruz; bir belediye meclisi üyesinin oğlu olduğuna ve bu nedenle de ücretsiz eğitime hak kazandığına göre, Stratford orta öğrenim okuluna devam etmiş olmalı. Ancak, okulun o döneme ait arşivi günümüze ulaşamadı. 1578’den itibaren John Shakespeare parasal sıkıntı çekmeye başladı. 1586’da, konsey toplantılarına katılmadığı bir on yılın ardından, adı nihayet belediye meclisi üyeleri listesinden çıkarıldı.

27 Kasım 1582’de Worcester Piskoposluğunun resmî kayıtlarına kâtip “inter Willelmum Shaxpere et Annam

Whateley de Temple Grafton"[4] biçiminde özel bir evlilik ilanı kaydı girdi. Ertesi gün ilan edilen evlenme belgesinde de damat Stratford'tan William Shagspere ve gelin de Anne Hathwey olarak açıkça belirtilir. Shakespeare evlilik gibi hiç sorunsuz gerçekleştirilmesi gereken bir konuda bile ardında öylesine kafa karıştırıcı kayıtlar bıraktı ki bu durum bazı akademisyenleri varlığı yersiz sayılamayacak bir "öteki kadın"ı aramaya yöneltti; günümüzde bu iki belge arasındaki farklılıkların bir yazım hatası sonucu olduğu kabul görmektedir. Ann Hathaway'in mezarında yer alan ve öldüğü 1623 yılında 67 yaşında olduğunu gösteren pirinç levhadan yola çıkarsak, 1582'de 26 yaşında olduğu sonucuna varırız. Özel evlilik izni birkaç nedenden ötürü gerekliydi: damadın yaşı gençti, evliliklerin gerçekleştirilemeyeceği bilinen Noel öncesi dört haftalık döneme yalnızca beş gün kalmıştı, Anne'in babası hayatta değildi, ve Ann hamileydi. Bütün bunlar içinde en alışılmadık olan da William'ın yaşıydı: henüz 19'unda bile değildi.

Altı ay sonra, 26 Mayıs 1583'te, Shakespeare ailesinin ilk kızı Susana vaftiz edildi. 2 Şubat 1585'te de onun ikiz erkek kardeşleri ve kız kardeşi Hamnet ile Judith vaftiz edildi. On bir yıl sonra da bölge kayıtlarına şairin tek oğlu Hamnet'in gömüldüğü kaydı düşüldü.

Shakespeare'in çocuklarının vaftizini izleyen yıllarla onun Londra'nın tiyatro dünyasında bir kişilik olarak ortaya çıkışından önceki yıllara kadar geçen süre "kayıp" yıllar olarak adlandırılır. Bu konuda kuramlar çok çeşit-

4) Willelmum Shaxpere ile Annam Whateley arasında, Grafton Kilisesi'nde. (ç.n.)

li: Shakespeare bir okulda çalışmış olabilir, hukuk eğitimi görmüş olabilir, askere yazılmış olabilir, soylu birilerinin peşinde Avrupa'yı dolaşmış olabilir, geyik çaldığı için yakalanınca Londra'ya kaçmış olabilir. Sonraları adından ilk kez net bir biçimde söz edilişi artık ölüm gibi sevimsiz bir konuyla bağlantılı değildi. Sağlığı iyice bozulmuş akademisyen ve oyun yazarı Robert Greene pislik, parazitler ve sefalet içinde ödünç alınmış bir yatakta ölmeyi beklerken, *Greenes Groatesworth of Wit bought with a Million of Repentance* (1592) adında son bir kitapçık kaleme aldı. Kitapçıkta kendisi gibi üniversite mezunu olan Marlowe, Nashe ve Peele'den söz ediyordu: "Bir de sonradan görme bir Karga var, bizim tüylerimizle süslenen, *bir oyuncunun bedeniyle sarmalanmış kaplan yüreği*[5] ile uyaksız bir şiiri sizler kadar tumturaklı söyleyebileceğini zannediyor; ve de tam bir ustalar ustası olduğu için de kendisini bu ülkedeki tek Shakescene sanıyor."[6]

Greene'in *VI. Henry* oyununun *III. Bölüm*'ünden çarpıtarak kullandığı alıntıdan ötürü, hem VI. Henry oyunlarının bu tarihe kadar sergilenmiş olması gerektiği hem de hatırı sayılır bir başarı yakalamış olmaları gerektiği sonucunu çıkarıyoruz. Sözü edilen kişinin Shakespeare olduğu açık, ama açık olmayan nokta Shakespeare'in ne ile suçlandığı. Üniversiteli kişilerce yazılmış şiirleri dile getiren bir aktör olarak böylesine ağır bir saldırıyı hak etmiş ola-

5) "bir kadının bedeniyle sarmalanmış kaplan yüreği!" (I. iv.)

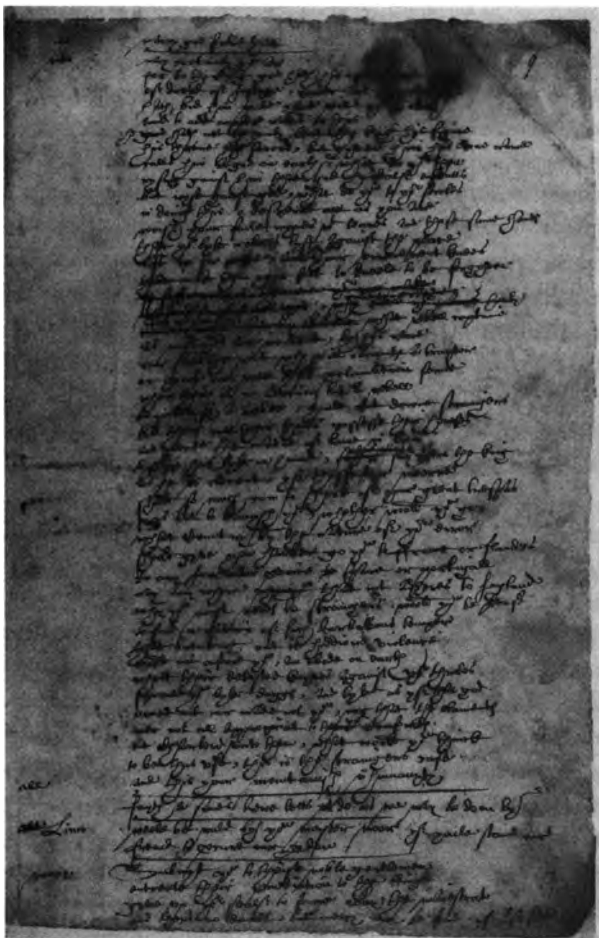
6) Shakespeare soyası "shake = salla, at; spear = mızrak" adlarından oluşur. Greene "shake + scene" sözcüğünü "tiyatro sahnelerini salla" anlamında türetmekte. (ç.n.)

mazdı. Eğer Greene burada karga simgesini Horatius'un üçüncü mektubunda dile getirdiği anlamda kullanıyorsa –bu anlamı Greene ile onun okul arkadaşlarının iyi bilmeleri gerekir– o zaman Shakespeare'i başkalarının eserlerini kendi eseriymiş gibi tanıtmakla suçluyor demektir.

Greene tam olarak ne demek istediği anlaşılamadan öldü. Nashe böylesine "bir hastalıklı, önemsiz, yalancı kitapçık"la hiçbir bağlantısı olmadığını belirtti. Shakespeare ise, belli ki, Greene'in eserinin düzgün nüshasını yayıma hazırlayan Henry Chettle ile bu konuda görüştü ve Chettle da birkaç ay sonra kendi eseri *Kind-Heart's Dream*'in önsözünde Shakespeare'den zarif bir biçimde özür diliyordu. "Hatanın aslı bana ait gibiymişcesine üzgünüm, çünkü tavır ve davranışlarının mesleğinde sergilediği kalite kadar kusursuz olduğunu kendi gözlerimle gördüm. Ayrıca, pek çok tanık da onun ilişkilerinde nasıl namuslu olduğunu –ki bu onun dürüstlüğünü gösteriyor– ve yazma konusunda ne kadar rahat olduğunu –ki bu da onun sanatını kanıtlıyor– dile getirdi." Belli ki, Chettle yöneltilen suçlamanın intihal suçlaması olduğunu anlamıştı, fakat bunu çürütmeye yönelik sözleri karşımıza özenilecek birini çıkarmaktadır. Buradan Shakespeare'in davranışlarının terbiyeli ve kabul edilebilir olduğunu, ayrıca onu savunmaya hazırlıklı üst sınıftan dostlarının yanı sıra belirli düzeyde bir yazınsal yeteneği olduğunu öğreniyoruz. On altıncı yüzyıl ticari tiyatrosunun, oyunların sergilenmesi esnasında adeta yeniden yazıldığı yirminci yüzyıl ticari tiyatrosu kadar değişken olmadığını düşünmemiz için bir neden yok. Başarılı bir aktör olan Shakespeare ek malzeme için üniversiteli kişilere danışmış ve kendisine sağlanan malzemeyi de dilediği gibi

elden geçirmekte bir sakınca görmemiş olabilir. O zamanlar oyunların kopyalarının çıkarılması çok emek isteyen bir işti; genellikle aktörlere verilecek bölüm sahne notlarıyla birlikte yazılırken sahne yönetmeninin metni yalnızca önemli repliklerle birlikte giriş ve çıkışların belirtildiği bir "taslak" biçimindeydi. Bir yayımcının işine yarayabilecek türden eksiksiz bir nüsha bulmak neredeyse olanaksızdı ve, ayrıca, oyuncuların kumpanyaları da kendi oyun defterlerini en değerli mallarından saymaktaydı. Birçok oyun asla yayımlanmadı, birçoğu da yazarın adı belirtilmeden yayımlandı. Pek azı tek bir yazarın adı altında yayımlandı ve bunlar da diğer yazarların pek tanınmadığı durumlarda geçerliydi – gerçi böyle olunca da yazarın adı hiç alakalı olmadıkları oyunların yazarları arasında da geçebiliyordu.

Thomas Heywood en az 200 oyun üzerinde çalıştığını ileri sürmekteydi; onun ifadesine göre bu oyunlardan birçoğu "kumpanyaların değişmesi ve el değiştirmesi yüzünden kayboldu". Henry Chettle otuz oyun yazdı ama bunlardan yalnızca biri günümüze ulaşabildi; otuz altı başka oyunu da ortaklaşa yazdı ama bunların da yalnızca dördü günümüze ulaştı. Eğer Shakespeare, düşünüldüğü gibi, 1590'lar civarında Heywood, Dekker, Munday ve Chettle'la birlikte *The Book of Sir Thomas More*'u kaleme aldıysa, bu dört kişiden de –ve belki de adları zaman içinde unutulan başkalarından da– zaman içinde kendisine malzeme sağlamalarını istediğini varsaymak abartılı olmaz. Shakespeare'in yazar ortağı unvanına en yakın kişi, *VIII. Henry* oyununa yaptığı katkı biçemsel açıdan göze çarpan, *İki Asil Akraba* oyununun 1634 yılından kalma baskısının kapak sayfasında ikinci yazar olarak adı geçen ve yine Eser Kayıtları'nda (1653)



3. Shakespeare'in elinden çıktığı düşünülen *The Book of Sir Thomas More*.

bugün kayıp olan *Cordenio* adlı oyunun ikinci yazarı olarak adı kayıtlı olan John Fletcher'dır. Bu kanıt pek sağlam sayılmaz, ama işbirliğine ilişkin sağlam kanıtlar elde edilse bile bu durumda Shakespeare'in İngiliz dilinin en büyük oyun yazarı olduğu savı geçersiz hale gelmez – bu, olsa olsa, onu muazzam bir özgünlüğü başka hiç kimseyle paylaşmama payesine yüceltmek isteyen Shakespeare hayranları açısından tam bir şok olur. Shakespeare'in gücü içinde yaşadığı zamana ve çevreye dayanır; eline geçirdiği her şeyi baştan aşağı dönüştürmesine ve bu dönüşümün gerçekten de büyük olmasına karşın, Shakespeare'in çağdaşlarının kültürü ona hayran olunacak bir kaynak sağladı. *The Book of Sir Thomas More*'a katkılarını saymazsak, yüzyıllardır sürdürülen en titiz çalışmalar bile onun kendi elinden çıkma bir oyunu ya da bir oyun parçasını ortaya koyamadı.

Şu halde, Shakespeare'in düşünce yapısının ve sanatının önemli bir niteliği, özbilinçlilik eksikliğidir. Shakespeare'in kim olduğunu anlayabilmenin bu kadar zor olmasının tek açıklaması kendi kendisini tanıtmakla kesinlikle ilgilenmemesi olabilir – *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'in yayımlanmasında gösterilen titizlik buna tek istisna olarak görülebilir. Ondan daha az önemli insanların, kendi ailesinin önemsiz üyelerinin, birlikte çalıştığı aktörlerin, yakından tanıdığı ya da tanımış olması gereken siyasetçilerin yaşamları en ince ayrıntısına kadar incelendi, Shakespeare'e ait en ufak bir iz bulabilmek için bütün yaptıkları incelendi, ama elimizde olanlar dışında hiçbir şey elde edilemedi.

1591-4 yıllarına damgasını vuran veba salgınları 1592 yazında doruk noktasına ulaştı. Londra'da "insanların bir

TO THE RIGHT
HONOVRABLE, HENRY
VVriotheſley, Earle of Southhampton,
and Baron of Titchfield.



THE loue I dedicate to your Lordſhip is without end: wherof this Pamphlet without beginning is but a ſuperfluous Moity. The warrant I haue of your Honourable diſpoſition, not the worth of my vntutord Lines makes it aſſured of acceptance. VVhat I haue done is yours, what I haue to doe is yours, being part in all I haue, deuoted yours. VVere my worth greater, my duety would ſhew greater, meane time, as it is, it is bound to your Lordſhip; To whom I wiſh long life ſtill lengthned with all happineſſe.

Your Lordſhips in all duety.

William Shakeſpeare.

A 2

4. *Rape of Lucrece* (1594) içindeki ithaf bölümü.

araya gelmesi sonucunda hastalığın bulaşma riskinin artmasını önlemek için", 24 Ağustos'a denk gelen Bartholomew Fuarı iptal edildi ve tiyatrolar kapatıldı. Shakespeare dikkatini daha yazınsal girişimlere yöneltti; Nisan 1593'te *Venus and Adonis* Eser Kayıtları'na girdi ve Haziran ayında da Stratford'lı Richard Field eseri yayımladı. Eserin sadık bir biçimde genç Southampton Kontu'na yapılan ithafı bu kez şairin adı eksiksiz yer alacak biçimde imzalanmıştı. Bir yıl sonra da *The Rape of Lucrece* yayımlandı; bir kez daha Southampton Kontu'na hitaben bir mektup yer almakta ve bu mektupta aralarındaki yakınlığın artmış olabileceğini gösterecek ifadeler bulunmaktaydı: "Her ne yaptımsa sizindir, yapacağım ne varsa sizindir, benim bir parçam olan her şey gibi, size adanmıştır."

Bunları izleyen baskıların sayısı dikkate alındığında, her iki şiir de büyük beğeni topladı. *Venus and Adonis* Shakespeare'in yaşamı boyunca sekiz defa yeniden basıldı ve Cromwell dönemine kadar da toplam on dört baskı yaptı; yani, *Arcadia*'dan ya da Marlowe'un *Hero and Leander*'inden daha fazla. *Lucrece* toplam sekiz baskı yaptı. Bundan da Shakespeare'in şair olarak ün kazandığı sonucuna varabiliriz; oyun yazarı olarak da benzer bir üne sahip olup olmadığı ise ayrı bir konu.

Shakespeare Southampton Kontu'nun naibi olarak yaşamını garantiye alma fırsatının çekiciliğine kapıldı mı, hatta böyle bir fırsat hiç oldu mu, bunu asla öğrenemeyeceğiz. Sonelerini rehber alacak olursak, Southampton Kontu'nun kişiliğinin daha olumsuz yanlarından rahatsız olmayacak birileri onun yerine geçmiş olabilir. Her ne olursa olsun, büyük olasılıkla tiyatrolar için oyunlar yazmayı

kesmedi. Pembroke Kontu'nun aktörler kumpanyası, 1593 yılında dağılıncaya kadar, Shakespeare'in yazdığı oyunları sergilemekteydi. *Titus Andronicus* oyununun 1594 baskısında bu oyunun Pembroke'un Adamları ile aynı zamanda Amiral'in Adamları olarak da bilinen Derby Kontu Lord Strange'in hizmetkârları tarafından sergilendiği yazılıdır; Amiral'in Adamları'nın oyunlarının listesinde The Theatre adındaki tiyatrolarında sergilenen Shakespeare oyunları da yer alır. *Titus Andronicus*'un künye sayfasında oyunun Sussex Kontu'nun hizmetkârları tarafından da oynandığı ileri sürülür; belli ki, bu grup Pembroke'un Adamları'nın elinde bulunan oyunları elde edip Aralık 1593 ile Şubat 1594 arasında sahnelemişti. Ancak Shakespeare adı hiç geçmez. 1594 yılında *The First part of the Contention betwixt the two famous Houses of York and Lancaster* başlığıyla yayımlanan *VI. Henry Bölüm II* ile bir sonraki yıl *The true Tragedie of Richard Duke of York* olarak yayımlanan *VI. Henry Bölüm III*'te de adı hiç kullanılmadı. Sürekli olarak uyarlamaların ve ortak yazarlıkların gerçekleştiği bu dönemde oyun yazarlığı bilinci genellikle gelişmemişti, ama 1598'de *III. Richard* oyununun ikinci basımı gerçekleştiğinde künye sayfasında Shakespeare'in adı eksiksiz yer alıyordu. *Aşkın Çabası* oyununun bugün kayıp olan kusurlu bir baskının yerini alması için gerçekleştirilen ikinci baskısında ise "W. Shakespere tarafından yeniden düzeltildi ve değerlendirildi" yazmaktaydı. *II. Richard*'ın ikinci baskısında da Shakespeare'in adı eksiksiz yer alıyordu. Bundan da, 1598'e gelindiğinde yayımcıların Shakespeare adının satışları artıracağının artık farkına vardıkları sonucuna varabiliriz. Öyle olsa bile Shakespeare'in adı 1599'da gerçekleşen



5. Southampton Kontu Londra Kulesi'nde.

üçüncü baskıya kadar *IV. Henry Bölüm I*'de yer almadı. *Romeo ve Juliet*'in ilk baskısından iki yıl sonra, 1599'da gerçekleştirilen ikinci baskısında da Shakespeare adı geçmiyordu. Tümü de 1600 yılında yayımlanan *IV. Henry Bölüm*

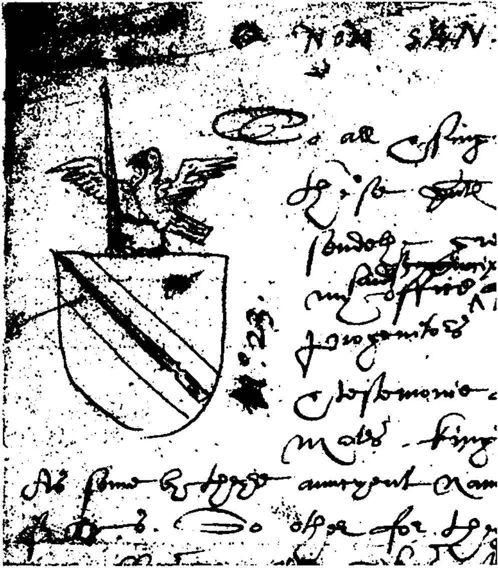
II, *Venedik Taciri*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve *Kuru Gürültü* Shakespeare adını taşımaktaydı; ama aynı yıl yayımlanan *V. Henry*'de adı geçmiyordu. Bu plansızlık, oyunu sahneleyen grubun adının oyunun yazarının adından daha iyi satış yaptığı o dönemde alışılmadık bir şey değildi.

Oyun yazarı olarak ün kazanmadan önce, Shakespeare, belli ki, aktör olarak belirli bir ün kazandı; 15 Mart 1596 tarihinde Noel eğlenceleri için ücret aldıkları belirtilen Kraliyet Hesapları Defteri'nde Shakespeare'den Richard Burbage'la birlikte yepyeni bir grup olan Lord Chamberlain'ın Adamları'nın lideri olarak bahsedilmektedir. 1596'da John Shakespeare, büyük olasılıkla başarılı oğlu sayesinde, bir hanedanlık armasıyla onurlandırıldı. Ertesi yıl William Shakespeare Sir Hugh Clopton –1491'de Londra Belediye Başkanı olan Clopton aslen Stratford'lıydı– tarafından inşa edilmiş eski ve güzel bir malikâne olan New Place'i satın aldı ve ailesi bu eve yerleşti. Bu tarihten itibaren de Shakespeare adı ender bulunan değerli mallara sahip ve hem toprak hem de konutlara yatırımda bulunabilecek parası bulunan varlıklı bir vatandaş olarak Stratford kayıtlarında bol bol yer aldı. O zamanlara ait kayıtlarda Shakespeare adının yanında bir kez bile onun şair ya da oyun yazarı olduğu ibaresi yer almaz.

1598'de Shakespeare'in adının Lord Chamberlain'ın Adamları'nın The Curtain Tiyatrosu'nda sergiledikleri Ben Jonson'ın *Every Man in His Humour* oyununun oyuncu kadrosu içinde yer aldığını görürüz. Kumpanya o tarihlerde yıkılmış olan The Theatre'ın kerestelerini kullanarak The Globe adında yeni bir tiyatro inşa edebilmek için yer arıyordu. Sir Thomas Brend'in oğlu tarafından Bankside'da

yer alan bir arazi kumpanyaya kiralandı – arsa sahibinin ölümünden sonra incelenen kayıtlarda, Shakespeare'in baş kiracı olduğu belirtilir. 21 Şubat 1599'da yapılan kira sözleşmesine göre, Shakespeare yarım hissenin beşte birine sahipti ve diğer yarı da Burbage kardeşler arasında paylaşılıyordu. Will Kempe'nin Norwich'e kadar süren ünlü dansını[7] sergilemek için kumpanyadan ayrılmasının ardından Shakespeare'in hissesi yedide bir oranında arttı. Kayıtlar Shakespeare'in çok çeşitli bekâr evlerinde yaşadığını gösterir: 1596'da The Shoreditch tiyatrolarının yakınında ve aynı yıl South Bank'te; 1599 yılının vergi kaydında ise The Globe yakınlarındaki Liberty of the Clink denen bölgede yaşadığı belirtilir. Diğer oyuncular ailelerini Londra'ya yerleştirmişti, ama Shakespeare doğduğu kentte büyük bir malikanâye yatırım yapmayı ve kendisi de çalışmak yerine yakın yerlerde ikamet etmeyi uygun buldu. Bu düzenleme Ann Shakęspeare'den uzak durma çabasından ziyade Shakespeare ailesinin her iki bireyinin de kendi doğdukları yere yatırım yapmayı çıkarlarına uygun bulduklarını gösterir. Büyük ölçüde restorasyon gerektirmesinin yanı sıra Elizabeth döneminin büyük bir malikânesinde hep görülen ekmek pişirme, bira mayalama, damıtma ve diğer üretim etkinliklerinin de gerçekleştirildiği eve ek olarak iki ağıl ile iki bahçe ve en az bir tane de ekili üzüm bağı bulunmaktaydı. Yıllar geçtikçe bunlara bir diğer konut ve bir bahçeyle kiracılar tarafından işletilen 107 dönümlük ta-

7) William Kempe/Kemp Londra'dan Norwich'e kadar dans ederek gitti ve yaşadıklarını 1600 yılında *Kempe's Nine Days' Wonder* adıyla yayımladı. (ç.n.)



6. Arma tasarımcısı Sir William Dethick'in 20 Ekim 1596'da Shakespeare için tasarladığı aile arması.

rım arazisi de eklendi. Shakespeare'in bu yatırımları çekip çevirmesi eşinin akıllıca işbirliği olmaksızın başarılamazdı.

1598'de Shakespeare'in şair, oyuncu ve oyun yazarı olarak yakaladığı ün doruk noktaya ulaştı. *Poems in Divers Humours* adlı eserinde Richard Barnfield "bal akan damar"ını överken aynı yıl yayımlanan *Palladis Tamia* adlı eserine Francis Meres "A Comparative Discourse of our modern poets with the Greek, Latin and Italian Poets" diye bir bölüm eklemekte ve burada Shakespeare'e üni-

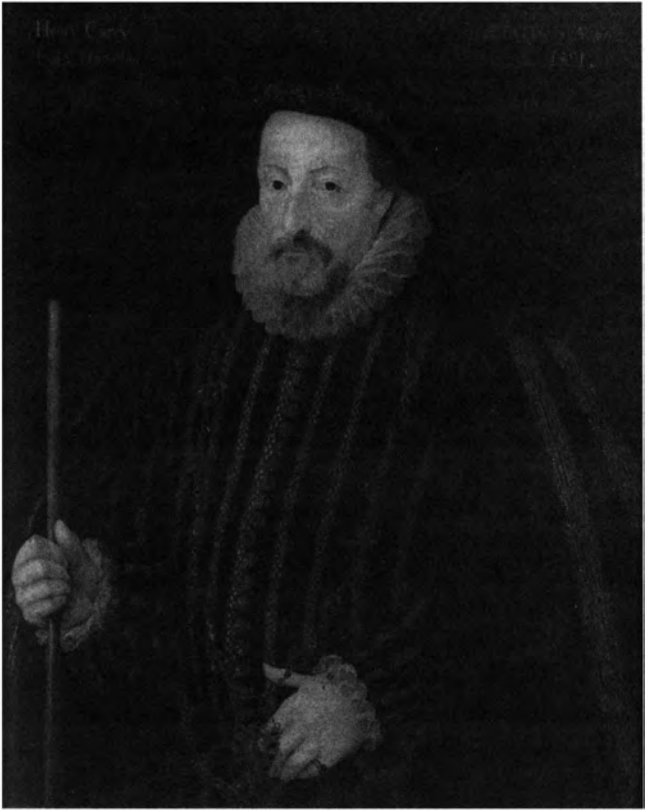
versiteli bir kişiden gelebilecek en büyük övgüyü yöneltmekteydi:

> Ovidius'un o güzelim, nükteli ruhu, *Venus and Adonis*'in, *Lucrece*'in, kişisel dostlarına yazdığı sonelerinin de gösterdiği gibi, akıcı ve bal dilli Shakespeare'de yaşıyor. Nasıl ki Plautus ile Seneca Latin yazarlar arasında komedi ve trajedinin en iyisi kabul edilirse, İngilizler arasında da Shakespeare bu iki tiyatro türü konusunda en kusursuz olanı; komedi açısından bunu *Veronalı İki Centilmen*, *Yanlışlıklar Komedyası*, *Aşkın Çabası Boşuna*, *Aşkın Çabası Boşuna Değil*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve *Venedik Taciri*, trajedi açısından da *II. Richard*, *III. Richard*, *IV. Henry*, *Kral John*, *Titus Andronicus* ve *Romeo ve Juliet* kanıtlamakta.

Yapılan kompliman dalkavukça görünse bile, unutmamak gerekir ki, Meres, Shakespeare gibi Warwickshire kökenli olan Michael Drayton'a çok daha fazla övgülerde bulunmaktaydı. Meres'in övgüleri özellikle önemli çünkü bize birini bugün tanımlayamasak da on iki oyununun ve o sıralar elyazmaları biçiminde elden ele dolaşan sonelerinden en azından bazılarının adlarını vermekte. 1599'da Shakespeare modasından sonuna kadar yararlanmaya kararlı olan William Jaggard *The Passionate Pilgrim by W. Shakespeare* adını verdiği bir şiir derlemesini bir araya getirdi; kitaptaki yirmi şiirden yalnızca beşi Shakespeare tarafından yazılmıştı. Bunların ikisi 138. Sone ile 144. Sonenin versiyonlarıdır; geri kalan üçü de *Aşkın Çabası Boşuna* oyunundaki genç efendilerin şiir yazma çabalarının birer versiyonudur. İki farklı künye sayfasının olma-

sı da birilerinin –belki Shakespeare'in kendisinin, belki Barnfield'ın, belki Bartholomew Griffin'in ya da belki de eserleri yağmalanan başka bir yazarın– Shakespeare adının yer almadığı ikinci bir künyenin eklenmesini önermiş olabileceğini akla getirmekte. 1612'de Jaggard aynı hileye bu kez Thomas Heywood'un *Troia Heroica* adlı eserinden parçalar alarak yeniden başvurmak gibi bir aptal cesareti sergilediğinde, Heywood, *Agologie for Actors* adlı eserinde matbaacılara hitaben kaleme aldığı mektupta, kendi mısraları Shakespeare'in yazdıkları karşısında değersiz kaldığı için, büyük şairin tepkisini anlatırken "Haggard'a çok içerledi (onu hiç tanımadan adını böyle büyük cesaretle kullandığı için)" diye yazmaktaydı.

Modern tarihlendirme, Shakespeare'in neredeyse her yıl bir oyun yayınladığını –1600'de *Hamlet*, 1601'de *On İkinci Gece*, 1602'de *Troilos ile Kressida* ve 1604'te *Kral Lear*– ve Elizabeth'in tahtta olduğu dönemin son yıllarında Shakespeare'in oyun üretiminde bir yavaşlama olduğunu gösterir. Gerçekten de, 1598 ile 1600 arasında sergilediği çılgınlar gibi oyun yayımlama hevesi dindi. *Windsor'un Şen Kadınları*, *V. Henry* ve yıl boyunca en beğenilen oyun olan *III. Richard* 1602'de ayrı eserler halinde yayımlandı; *Hamlet* 1603 ve 1604'te olmak üzere iki kere yayımlandı. Bunun ardından, eski oyunların yeni baskıları dışında –örneğin *III. Richard* (1605, 1612), *Aşkın Çabası Boşuna* (1607), *II. Richard* (1608, 1615), *Romeo ve Juliet* (1609), *Hamlet* (1611)– yalnızca dört yeni oyun yayımlandı – *Kral Lear* (1608), *Troilos ile Kressida* ile *Pericles* (1609) ve *Othello* (1622). Shakespeare'in Kralın Adamları grubu için yazdığı on üç oyundan yalnızca



7. Shakespeare'in ilk hamisi, ilk Hunsdon Lordu Henry Carey.

Kral Lear ile *Pericles* onun yaşamı esnasında yayımlandı (1609). Öte yandan, Shakespeare'in adı bu dönemde onun yazmadığı ama büyük olasılıkla Kralın Adamları tarafından sahnelenen *The London Prodigal* (1605) ve *A*

Yorkshire Tragedy (1608) yayımlandığında künye sayfasında yer alıyordu. Bu anormallikler kısmen de olsa Lord Chamberlain'in Adamları ile Kralın Adamları arasında süregelen ve kendi oyun defterlerinin yayımlanmasını engelleme çabasını yansıtan mücadeleyle açıklanabilir, çünkü geç yayımlanan eserlerin büyük çoğunluğu ya oyun metinlerinin bozuk versiyonlarının el altından gerçekleştirilen baskılarıdır ya da korsan metinleri geçersiz kılmak için çıkarılan gerçek metinlerdir. Eğer durum bu ise, Kralın Adamları'nın başlıca servetleri olan, oyun metinlerini korumak için aldıkları önlemlerin sonuçta başarılı olduğunu varsayabiliriz. 1623'te bir arada yayımlanan otuz altı oyunun yarısı daha önce hiç yayımlanmamıştı. Hem Shakespeare'in adının onun yazmadığı eserler için kullanılmasından, hem de *Lucrece* ile *Venus and Adonis*'in yeni baskılarının devam etmesinden, Shakespeare adının ilk günlerde olduğu gibi yine eserlerin satışını artıran bir unsur olduğunu düşünebiliriz.

1601 yılında Shakespeare *Love's Martyr: or Rosaline's Complaint* adında bir şiir koleksiyonuna katkıda bulundu: bu kafa karıştırıcı kitap uzun süredir evli olan Sir John Salisbury ve eşine bir övgü olabileceği gibi, bir düğün için yazılmış bir kutlama ya da Essex Kontu'nun (ve onun naibi ve Shakespeare'in de hamisi Southampton Kontu'nun) gözden düşmesi üzerine üstü örtülü bir ağıt da olabilir. Robert Chester'ın kaleme aldığı asıl şiirin öncesinde "Divers poetical Essays on the former subject; viz. the Turtle and the Phoenix" başlıklı makaleler yer alır; bunlardan ikisi Jonson, birer tanesi de Marston, Chapman ve Shakespeare tarafından yazılmıştı.

"The Phoenix and the Turtle" İngiliz şiirinde Platonik idealin kusursuz bir biçimde ifade edilmesine en iyi örnektir. Middle Temple[8] içinde yer alan hukuk öğrencileri arasında yer edinmiş Edward Curle'den işittikten sonra, 13 Mart 1601 tarihinde, John Mannigham tarafından günlüğüne işlenen bir öykü Shakespeare'i farklı türden bir âşık olarak tanıtır:

> Burbage'ın *III. Richard*'ı oynadığı sıralarda bir vatandaş ondan o kadar hoşlanır hale geldi ki oyundan ayrılmadan önce Burbage'ı evine davet etti, ama Üçüncü Richard adını kullanarak gelmesini istedi. Vardıkları anlaşmaya kulak misafiri olan Shakespeare ondan önce gitti ve Burbage gelmeden önce de gayet iyi ağırlanıp gönlünü eğlendirdi. Ardından, Üçüncü Richard'ın kapıda olduğu haberi geldi. Shakespeare kapıdaki kişiye Fatih William'ın Üçüncü Richard'dan önce geldiği mesajının iletilmesini sağladı.

Bu öykünün doğru olup olmadığını bilmemiz olanaksız ama belli ki Inns of Court'ta okuyan ve tiyatroya gitmeye bayılan delikanlılar bunu oldukça inandırıcı bulmaktaydı. Büyük olasılıkla Shakespeare'in üzerlerinde bıraktığı izlenime uymaktaydı bu ve Shakespeare'den daha asil şeyler bekleyen akademisyenlerin tüm tedirginliğine karşın oyunlarında tekrar tekrar karşımıza çıkan açık saçık unsurlarla kesinlikle bir bağlantısı olmalıydı. Ve, elbette, Platonik idealizmle de uyumsuz sayılmazdı.

8) İngiliz barosuna dava vekili yetiştiren dört Hukuk Okulu'ndan ("Inns of Court") biri. (ç.n.)

Meres'in listesinin kaleme alındığı 1598 ile Sansür Bürosu Kayıtları'nda yeni oyunlarla eski oyunların gözden geçirilmiş baskılarına değinilen 1604 arasında Shakespeare'in yazdığı oyunların tam tarihlerini anlatan şey ara sıra gerçekleşen rastlantılardır; örneğin, Gabriel Harvey'nin Chaucer kitabının kenarına yazdığı hayranlık dolu not gibi: "Gençler Shakespeare'in *Venus and Adonis*'ine bayılıyor; ama *Danimarka Prensi Hamlet* trajedisinde çok daha bilge kişilere hitap edecek türden malzeme var." Oyunun "bilge kişi"lerden fazlasının da hoşuna gitmiş olabileceğini bir şair bozuntusu sayılabilecek Anthony Scoloker'ın kıskançlık yüklü sözlerinden de çıkarabiliyoruz: "Sevgili Shakespeare'in trajedilerinde komedi dört nala giderken trajedi anlatıcısı kendini göstermeye çabalıyor; umarım herkes memnun kalır, *Prens Hamlet*'te olduğu gibi." Oyunun 1603'te korsan kopyasının boy göstermesi ve ardından 1604'te daha düzgün bir nüshanın yayımlanması da oyunun popülerliğini kanıtlar. Bu ya da buna benzer basımlardan birinin 1607'de Sierra Leone açıklarında demirleyen East Indiaman gemisinin mürettebatının oyunu amatörce sergilemeleri için gereken metni sağladığı biliniyor.

19 Mayıs 1603'te yeni kral I. James, belli ki, kendi yakını Lawrence Fletcher'ın da kumpanyaya alınması koşuluyla, Shakespeare ile onun oyuncu arkadaşlarına İngiltere Krallığı mührüyle resmi bir onay verdi. Bu onay onlara "şu anda yapmakta oldukları ya da bu tarihten sonra yapacakları gibi komedi, trajedi, tarihsel oyun, kısa oyun, öğreti amaçlı oyun, kırsal konulu oyun ve benzerlerinin sanatını ve yeteneğini serbestçe kullanma ve uygulama" hakkı-

nı veriyordu. Lord Chamberlain'in Adamları artık Kralın Adamları haline gelmişti. Taç giyme töreninde kralın uşakları sıfatıyla en üst düzeydeki uşakların giydikleri kırmızı kumaştan giymeye hak kazanan oyuncuların listesinin başında Shakespeare'in adı yer alır. 1640-5 tarihlerine ilişkin Sansür Bürosu Kayıtları'nda Shakespeare'in yazdığı altı oyun gösterilir; bunlardan üçünün, *Kısasa Kısas*, "Yanlışlıklar Oyunu" ve *Venedik Taciri*'nin "Shaxberd" tarafından yazıldığı belirtilir. *Windsor'un Şen Dulları*, *Aşkın Çabası Boşuna* ve *V. Henry* de sergilendiyse de, birçok oyunda olduğu gibi, yazarın adı belirtilmez.

20 Mayıs 1609'da, Thomas Thorpe adında bir kişiye bir şiir kitabı yayımlama izni verildi; kitap yayımlandığında üzerinde tek bir ad vardı: *Shakespeares Sonnets*[9]. Thorpe'un eklediği ithaf çok akıllıcaydı: "Bu sonelerin tek sahibi Bay W. H.'ye mutluluk ve uzun ömür dileklerimle." Bu sonelerden bazıları zaten ayrıcalıklı bir grubun üyeleri arasında 1598'den beri elden ele dolaşıyordu, ama Thorpe'un metinleri nereden ele geçirdiğini bilmiyoruz. Bütün spekülasyonları bir kenara bıraktığımızda, sonelerin ne zaman ya da kime hitaben yazıldıklarını, bu ithafın ne anlam taşıdığını bilmediğimizi itiraf etmek durumundayız; şiirlerde değinilen ama adları belirtilmeyen kişilerin kim olduklarını da hiç öğrenemedik. Bu şiirler gerçekten de öncelikle Shakespeare'in kendi yaşamını ve kişiliğini mi ortaya koymakta, yoksa öncelikle felsefi ve yazınsal önyargıları ve gelenekleri mi ele almakta, bunu bile bilmiyoruz. Eğer Walter Raleigh aşk melankolisi adına sonsuz sadakatini

9) *Shakespeare'in Soneleri.* (ç.n.)

dile getirmek amacıyla İngiliz dilinin en tutkulu şiirlerinden birini zalim, kel ve çürümüş dişli –daha sonraları da Raleigh'yi hapse attıran– yaşlı bir kraliçeye yazabildiyse, o halde, Shakespeare'in de en azından Raleigh kadar kültürlü olarak adlandırılmaya hakkı var demektir.

1608'de, Kralın Adamları, Richard Burbage'ın babası James'in oğlanların oyun sergilemek için kullandıkları eski bir manastırı kapalı tiyatroya dönüştürdüğü 1596'da inşa edilmiş olan Blackfriars Tiyatrosu'nun işletim hakkını ele geçirdi. Ne yazık ki, mahalle sakinlerinin protestoları etkili olmuş ve kumpanyanın tiyatroyu bir kez olsun kullanmasını engellemişti. Kralın Adamları açısından tiyatroyu kış aylarında kullanmak idealdi, ama daha seçkin ve kültürlü seyircilere uygun bir tiyatro olabilmesi için de sarayın zevk aldığı maskeli piyeslere ve debdebeli oyunlara daha yakın, farklı bir oyun biçemi gerekiyordu. *Tyre Prensi Perikles* kesinlikle bu yeni koşula uygun bir oyundur. 11 Kasım'da *Fırtına* ile *Kış Masalı* Kral'ın huzurunda sergilendi; Kral her iki oyunu da o kadar beğendi ki 1613 yılında bir saray soylusu ile Elizabeth Stuart'ın düğün törenlerinde, 1640 yılında Whitehall'daki Tören Salonu'nda izlediği *Othello* ve ayrıca "Sir John Falstaffe", *Julius Caesar* ve *Kuru Gürültü* ile birlikte yeniden sergilenmelerini sağladı.

Shakespeare 48 yaşındaydı: yaşamının olgunluk yıllarında ve meslek yaşantısının da doruğundaydı; ancak, bu yorucu olsa bile zafer dolu sezonu izleyen birkaç ay sonrasında Stephen Belott ile onun kayınpederi Christopher Mountjoy –Shakespeare 1604'te onun evini kiralamıştı– arasındaki bir davada ifade vermek için davet edildiğinde, Shakespeare'in Stratford'da ikamet ettiğini öğrenmekte-

yiz. 1613'te, Kral'ın tahta çıkışının yıldönümünde sahte mızrak dövüşünde kullanılacak amblem ile sloganın tasarımını başarıyla gerçekleştirdiği için kendisine Rutland Kontu tarafından 445 şilinlik bir ödeme yapıldı. Ayrıca, belli ki, yatırım olsun diye, meslektaşı John Heeminges, William Johnson ve John Jackson tarafından işletilmek üzere Blackfriars Gatehouse'u da satın aldı.

29 Haziran 1613'te *VIII. Henry* oyununun Globe Tiyatrosu'nda sergilenişi esnasında yapılan kuru sıkı top atışı otla kaplı tavanı tutuşturdu ve bir saatten kısa bir sürede tiyatro salonu kül oldu. Shakespeare yeniden inşa işine karışmadı ve vasiyetinde de hiçbir tiyatro binası hissesi bırakmadı. Kumpanyanın oyun defterlerini kurtarmak için Kralın Adamları'ndan biri hayatını tehlikeye mi attı yoksa bu defterler yangın sırasında başka bir yerde mi tutulmaktaydı, bunu da bilmiyoruz.

Üzerindeki tarihe bakarak Shakespeare'in ilk vasiyetini Ocak 1615'te mi yoksa 1616'da mı yazdığını anlamak olanaksız; kuralların gerektirdiği gibi belgeyi "kusursuz ölçüde sağlıklı ve aklı başında" notunu ekleyerek imzaladı. 25 Mart 1616 günü ikinci kızı Judith'in Thomas Quiney'yle bir ay önce gerçekleşen evliliğinin gerektirdiği değişiklikleri içeren ikinci vasiyetnamesini hazırlamak için avukatını çağırdı. Bu belgenin özelliği kısa ve anlaşılmaz olmasıdır. Ann Shakespeare'den ancak iki satır arasında, sonradan yapılan eklemeyle söz edilir: "Karıma ikinci en iyi yatağımı ve bütün mobilyaları bırakıyorum." Shakespeare'in dul eşi olarak Ann Shakespeare zaten kendiliğinden mülkünün üçte birinin sahibi oluyordu. Shakespeare'in bu kısa koşulu, mallarının paylaşımı esnasında karısının evlilik-

lerinin başından beri kullandıkları yatağa sahip çıkmasını sağlamaya yönelik olabilir. Bu arada, meslektaşları Burbage, Heminges ve Condell'i de unutmaz – ama yalnızca yas yüzükleri satın almaları için her birine 26 şilin 8 peni bırakacak kadar. Vasiyetinin büyük bölümü, sorumluluk duygusuna sahip her işadamının yapacağı gibi, karısı ile kızlarının servetlerini garantiye almaya yönelik ince düzenlemelere ayrılmıştır.

Ne zaman ve nasıl öldüğünü bilmiyoruz. 25 Nisan 1616'da gömüldü. İnanışa göre, aynı tarihte doğup öldü – 23 Nisan'da, yani Aziz Georgios gününde.

Shakespeare'in en görkemli anıtı sayılan ve otuz altı oyunun yer aldığı Birinci Folyo'nun Heminges ve Condell tarafından yayımlanması ancak yeni yıl sonra gerçekleşebildi. Bu baskıyı gerçekleştirmelerine hem "çok değerli bir dost ve kişinin anısını canlı tutma" isteği, hem de William Jaggard'ın Shakespeare'in şöhretini yeniden kötüye kullanmaya hazırlanması neden olmuş olabilir; 1619 yılına gelindiğinde Jaggard bir kez daha sahte adlar ve tarihler kullanarak bir seri korsan nüshayı yeniden baskıya verme çabasındaydı.

1623 kitabının girişinde övgü amaçlı yalnızca dört şiir yer alır. Bunlardan biri, "bu adamı seven" ve "onun anısını hayranlık derecesinde" onurlandıran Ben Jonson'ın methiyesi, haklı olarak çok ünlüdür. Diğerleri ise tanınmamış şairlerin sıradan şiirleridir. Ben Jonson'ın kendi kitabındaysa (1616) Shakespeare'in dost ve meslektaşları Chapman ve Beaumont'un şiirleri de dahil olmak üzere bunun üç katı şiir yer almaktaydı. Ölümünden altı ay sonra, Jonson *Jonsonus Virbius* adnda koskoca bir ciltle anım-

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.
Publifhed according to the True Originall Copies.



LONDON
Printed by Ifaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

8. İlk Kitap'ın, Martin Droeshout'un yaptığı Shakespeare gravürünün de yer aldığı künye sayfası.

sanacaktı; yaşamında olduğu gibi öldükten sonra da daha büyük bir sanatçı olarak anıldı. Ancak, Jonson'ın çabalarından anlayabildiğimiz kadarıyla Shakespeare'in de onu bir deha olarak gören sadık bir izleyici kitlesi vardı. Bir yanda, Jonson, Shakespeare'in yeteneğini rahatsız edici bir biçimde eleştirmekten kendisini alamazken, bir yandan da Shakespeare'in ilk hayranlarına onun da diğer şairler gibi "ikinci darbeyi indirip / Esin Perisinin örsünde" terlemesi gerektiğini anımsatıyordu.

İlk Kitap'ta yer alan ve Leonard Digges'in kaleme aldığı methiyeden de anladığımıza göre, Stratford'ta Holy Trinity Church içindeki Shakespeare anıtı 1623'te de görülebiliyordu. Shakespeare'in nasıl biri olduğuna ilişkin bilgilerimiz de Gheerart Janssen'in anıta yerleştirdiği portreyle Martin Droeshout'un İlk Kitap'ın künye sayfası için oluşturduğu gravüre dayanmakta. Shakespeare hakkındaki kanıtların geri kalanı düşünüldüğünde, her iki portre de gerçekçi değil ve birbiriyle uyumsuz. Stratford anıtının kimin kararıyla dikildiğini bilmiyoruz, ama Ağustos 1623'te görünmez kadın Ann Shakespeare'in öldüğünü ve Holy Trinity Church'ün mihrap bölümünde kocasının yanına gömüldüğünü biliyoruz.

Sayısız akademisyeni meşgul etmiş olan fazladan spekülasyonlardan arındırılmış bir biçimde Shakespeare'in yaşamının hem açık hem de gizemli yönlerini vermekteki amaç, yalnızca Shakespeare'in düşünce biçimini tartışabilmek için sağlam bir temel oluşturmak. Farklı zamanlarda ve farklı durumlarda nerede olduğuna ve kimleri tanıdığına ilişkin çok farklı ve birbiriyle tutarsız varsayımlar temel alınarak, Shakespeare'in Katolikliğe,

Püritanizme, Essex tarikatına, feminizme, anti-feminizme ve benzerlerine bağlı olup olmadığına ilişkin kanıtlar bulabilmek için eserleri tekrar tekrar en ince ayrıntısına kadar incelendi. Shakespeare'in düşüncelerinin bize bıraktığı eserlerden anlaşıldığı kadarıyla betimlenmesine ayrılan bu incecik kitapta böyle varsayımlarda bulunulmayacak.

Shakespeare'in kendi adını kullanarak neredeyse yok denecek düzeyde az konuştuğu gerçeği göz önüne alındığında, onun düşüncelerini ayrıntıyla incelerken de bu görünmezliğin onun zekâsının bir yönü olarak değerlendirilmesi gerekir. Bunun, Shakespeare'e övgüler yazanların onu överken sık sık dile getirdikleri gibi, onun "her türlü yeti ve duyguyu taşıyor" olmasıyla bir ilişkisi yok; gerçi Shakespeare de, muhtemelen Terence gibi, bir insan olduğunu göre, insana ait hiçbir şeyin kendisine yabancı olamayacağına inanabilirdi. Hazlitt, Shakespeare'in insan yeti ve duygularının "her türlü tutku ya da tutkuların çatışması veya düşünce biçimi yoluyla, akla gelebilecek tüm yan dallarına –önsezisel olarak– sezinleme sayesinde" ulaşabildiğini ileri sürerken aşırıya kaçmaktadır. Shakespeare'in algılama gücünün daha eğitimli zihinlerin algılama gücünden daha kapsamlı olduğu pekâlâ doğru olabilir; ancak, bu algılama gücü özsezinin ürünü değildir ve Shakespeare de yalnızca bir tür kutsal esin kaynağının bir tür aktarım aracı değildir. Bunun yerine, Shakespeare entelektüel konuların her zaman farkındaydı ve bu konulara ilgi göstermekteydi; o, bu konuları basitleştirmeyi, kodlamayı, yumuşatmayı ya da çözümlemeyi değil, seyircilerinin günlük yaşamın ek bir boyutundan, yani hayal gücüne dayalı bir boyutundan bü-

yük bir zevkle haberdar olmalarını sağlayacak bir biçimde tiyatrolaştırmayı seçti.

Shakespeare düşüncesini tartışırken en büyük tuzak, Shakespeare'in oyunlarında yer alan karakterlerden herhangi birinin görüşlerinin Shakespeare'in kendi görüşleri olduğu biçimindeki yaygın varsayımdır. Shakespeare bir propagandacı değildi; oyunlarını kendi fikirlerine aracılık etsinler diye yazmadı. Bunun yerine, fikirlerin fikirlerle çarpıştığı ve fikirlerin sürtüşmesinden de konulara ilişkin daha derin fikirlerin ortaya çıktığı bir diyalektik çatışma tiyatrosu geliştirdi. Varılan çözüm çatışmanın yok edilmesi değil, sanat tarafından yaratılan durgunluk halidir. Onu alkışlarken bile kırılganlığının farkında oluruz.

II. Bölüm

ŞİİR SANATI

Shakespeare tiyatrosunun yapısı simgeseldi. Ne de olsa Globe[1] adını taşıyordu ve "Totus mundus agit histrionem" ("Bütün dünya bir sahne") sloganı da önemli bir konuya parmak basıyordu. Hamlet, Rosencrantz ile Guildenstern'e çevresindeki, yukarısındaki ve aşağısındaki seyircileri gösterirken ikili ironisinin yansımalarından zevk alıyor olabilir: "Dünya dediğimiz şu güzelim çerçeve bana ıssız bir burun gibi görünüyor, hava dediğimiz şu kusursuz kubbe, bakın işte, şu üstümüzü kaplayan gökyüzü, altın rengi bir ateşle süslenmiş bu muhteşem çatı, bana yalnızca sağlıksız ve zararlı bir buhar yığını gibi görünüyor" (2. 2. 298-303).

Tiyatro binalarının sağlıksız yerler oldukları biliniyordu ve bu nedenle de salgın zamanlarında ilk kapatılan kurumlar da tiyatrolardı; en adi yankesicilerden en üst kademelerdeki memurlarına kadar Londra'nın her tabakadan vatandaşlarının bir araya gelip bir topluluk olma deneyimi yaşayabildiği tek yer tiyatrolardı. En büyük kiliseler bile

1) Yerküre. (ç.n.)

aynı olanakları sunamıyordu, çünkü rahibin kürsüsü hepsi de aynı düzlemde yer alan cemaatin yukarısında kalıyordu. Tiyatroda izleyiciler kendilerini yüzlerden oluşan bir halı gibi görebilirlerdi; bu halı bütün yeri kaplayıp duvar boyunca yerleştirilmiş sıralarda biraz yükselmekte, Hamlet'in anlattığı burun gibi ileriye uzanan sahnedeki aktörler de seyircinin insafına kalmaktaydı.

Oyun yazarlarının sanatlarını savunması

Hem siyasal hem de dinsel yetkililerin çok iyi bildiği gibi, tiyatronun propaganda olanakları sonsuzdu. Elizabeth'in tahta çıkışının ilk yıllarında oyuncular –sözlü olarak– Katoliklik karşıtı seyirlikler düzenlemeye teşvik ediliyordu; kimi zaman oldukça açık saçık ve hakaret içerikli bu oyunlar Kraliçe'nin sağduyulu davranmanın izlenecek en iyi yol olduğuna kadar verişine, Püriten propaganda olanaklarının Katoliklik karşıtı duygular uyandırma avantajını kat kat aştığı günlere kadar devam etti. Shakespeare zamanında oyuncuların kumpanyalarının dinle ilgili konuları ele almaları yasaktı. Oyuncuları saray asilzadelerinin himayesine yerleştirme uygulaması dolandırıcı ya da şarlatan oldukları gerekçesiyle cezalandırılmalarını önlemeye, hem de bu çok etkili propaganda silahının Kraliçe'nin elinde kalmasını sağlamaya yönelikti. Bu kamusal platformu ele geçirmeleri engellenen din reformcuları tiyatroya şiddetle saldırdılar ve pek haksız da sayılmazlardı. Tiyatrolar, etraflarındaki genelevler için müşteri aramaya giden fahişelerle dolu, kural tanımaz yerlerdi. Sık



9. Wenceslaus Hollar'ın gözünden Londra'nın nehir boyunca manzarası, 1647.

sık acemi askerlerle öğrencilerin ve silah taşıma yetkisi olan diğer kimselerin fraksiyonları arasında dalaşmalar yaşanırdı. Londra Kenti'nin Püriten belediyesi bir yandan hem salgın hastalık ve kavgaların faturasını ödemek zorunda kalır, hem de Pazar günlerini Tanrı için kullanmak yerine tiyatrolara akın eden aynı halkı kazanmak için boşuna çabalardı.

Sahne üzerindeki Püriten saldırı oyun kumpanyalarının ümit edebileceği en iyi reklam aracıydı, ama aynı zamanda oyun yazarları da potansiyel cezalara karşı duyarlı olmak zorundaydı. Bu oyun yazarlarından hiçbiri tiyatro-

nun topluma karşı bir sorumluluğu olduğu, bu sorumluluğun da insanları eğlendirmekten ibaret olmayıp insanları kamunun gönenci doğrultusunda ilerletmek olduğunu inkâr etmeyi aklından bile geçiremezdi. Bu sorumluluk dindarlık teşvik edilerek değil, ahlaksal öğretilerin canlı, etkileyici ve akılda kalıcı bir biçimde sunuldukları bir eğlence tasarlanarak yapılmalıydı. Elizabeth döneminde yaşayıp da Horatius'un ülküsünü ciddiye almayan tek bir oyun yazarı bulunamazdı:

> Omne tulit punctum, qui miscuit utile duici:
> Lectorem delectando pariterque monendo.

> (Faydalı olanı sevimli olanla karıştıran, aynı zamanda da okuyucuyu hem eğlendiren hem de eğiten kişi her açıdan olumludur.)

Hamlet'in oyuncuları "zamanın soyut ve kısa günlemleri" (chronicles) olarak betimleyişi kısmen Püritenlera bir yanıt ve bir meydan okumadır. Halkın gittiği tiyatroların durumunu yazan üniversiteli insanlar gibi, Shakespeare de sahnelenmekte olan eserlerin çoğunun –özellikle de Blackfriars gibi üstü kapalı bir tiyatroda, Globe Tiyatrosu'nda istenen ücretin altı katını ödeyenleri eğlendirmek için oyun sergileyen Kilise'nin Çocukları'nın sergiledikleri gibi– tatsızlığı ve kabalığı karşısında sabırsızlık sergiler. Hamlet'in tiyatro konusundaki savlarında özgün, hatta şaşırtıcı sayılabilecek hiçbir şey yoktur; Shakespeare bu görüşleri Aristoteles'in on altıncı yüzyılda elden ele dolanan Latince çevirilerinden birini okuyarak ya da çağ-

daşlarından birçoğunun Horatius'un *De Arte Poetica* adlı eserinin ve Cicero konulu yorumlarının etkisiyle yorumladıkları *Poetika*'da ele alınan konuların kendi anadilindeki tartışmalarından yola çıkarak edinmiş olabilir. Sir Philip Sidney'nin, ölümünden çok sonraları, 1595'te yayımlanan ve sık sık alıntılar yapılan *Apologie for Poetry* başlıklı eseri bu kaynakların bir araya gelişinin tipik bir örneğidir ve Hamlet'e de Sidney'nin dile getirdiği "şiirin gerçek amacı"nın kendi versiyonunu sağlar ve "saçma aşırılık" için benzer olumsuz duyguları taşımasına neden olur.

> Eylemi söze, sözü de eyleme uydurun, buna özellikle riayet edin ki doğanın gösterişsizliğini çiğnemeyesiniz. Çünkü aşırılığa kaçan her şey, eskiden olduğu gibi şimdi de amacı doğaya bir ayna tutmak, erdem denen şeye kendi özelliğini olduğu gibi göstermek, zamanın ta kendisine de kendi biçimini ve baskısını göstermek olan oyunculuğun amacından uzaklaşır.
>
> (3. 2. 17-24)

Shakespeare'in okulda okuduğu Terence baskısında her bir sahnenin sanki İncil'den bir öyküymüş gibi "ahlaksallaştırılması" gerektiği yorumu yer almaktaydı. Aslında, Shakespeare'in zamanındaki entelektüeller her tür yazınsal eseri sanki İncil'den alınma bir öyküymüş gibi okumaya o kadar alışkındı ki dine kuşkuyla yaklaşan ve zamanın ahlak değerlerini yansıtmayan klasik yazarların çoğu yaşamın anlamı ve ruhun doğası konusunda meraklı arayışlar biçiminde yorumlanıyordu. Shakespeare de komedinin tanımını dördüncü yüzyıl dilbilgisi araştırmacısı Donatus'tan

öğrenmiş olmalıydı; Donatus bu tanımı Cicero'ya atfetse de Cicero'nun günümüze kadar gelebilen eserlerinde böyle bir tanıma rastlanmamakta. Comedy: "imitiatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis" ("yaşamın bir taklidi, davranışların bir aynası, gerçeğin bir görüntüsü"). Bu tanımın Hıristiyanlarca yorumu, Tanrı ile insan arasındaki ilişkinin, hem ideal davranış hem de kınanacak davranış biçimlerinin yansıtılmasını ve etik konuların gösterilmesini içeriyordu.

Avrupa'da Rönesans tiyatrosu iki farklı biçimde varlığını sürdürdü ve iki ayrı seyirci türüne hitap etti. Çok biçimsel bir kalıp düzeninde ve klasik şiir ölçülerinde yazılan bilimsel tiyatro üst sınıftan seyirciler ya da akademisyenler içindi ve günümüze ulaşan neredeyse bütün örnekleri son derece sıkıcı ve tantanalıdır. Popüler tiyatro ise ticari kumpanyaların üyelerinin ustalıklarını sergilemeleri için basmakalıp repliklerin, şarkıların ve dansların büyük ölçüde doğaçlama sunulmasına dayanıyordu. Günümüzde bu eğlence biçimi aslında büyük olasılıkla "profesyonel tiyatro" anlamına gelen *commedia dell'arte* teriminin yanlış anlaşılmasına dayanan bir tür cazibe edinmiş durumda. İtalyan *commedianti* 1570'lerde İngiltere'ye turneye geldiyse de onların eğlence türü ilgi görmedi; zina ilişkilerine dayanan olay örgülerinin, özellikle de en nazik alanlardan birini, evliliği konu ettiği bir dönemde din düşmanlığıyla çalkalanan halkı terbiye etmesi beklenemezdi.

Elizabeth devrinin popüler tiyatrosu oyun yazarlarının mutlak denetimi ellerinde bulundurmaları açısından eşsizdi. Thomas Tomkis'in *Lingua* adındaki ahlak öğretisi amaçlı oyununun şiirsel çevirisinde (1610) Johannes

Rhenanus böyle bir denetimin nasıl gerçekleştirildiğini anlatıyordu.

> Aktörleri ele alacak olursak, İngiltere'de gözüme çarptığı üzere, aktörler sanki bir okulda gibiler ve böylece en seçkin aktörler bile kendilerini iyi yazılmış bir oyuna yaptığı düzenlemelerle hayat ve canlılık katan oyun yazarlarının yönergelerine teslim etmekteler; bu nedenle, İngiliz aktörlerin (burada yetenekli olanlardan söz ediyorum) diğerlerini kat kat aşıp onlara karşı avantajlı konuma geçmelerine şaşmamalı.

Hamlet'in oyunculara yaptığı konuşma bu durumu tam olarak yansıtır. Hamlet oyuncuların sergileyecekleri oyunun en azından bir parçasını kaleme almıştır ve anlatım biçimi hakkında yönergeler verir; "kolayca" anlatmaları, konuyu abartılı el kol hareketleri yoluyla dile getirmemeleri, suratlarını buruşturmamaları, konuyu anlaşılmaz kılmamaları konusunda uyarır: "Palyaço rolü oynayanlar da kendileri için yazılanlardan daha fazlasını konuşmasın" (3. 2. 38-9).

Kraliçenin soytarısı ve kraliçenin oyuncularının yıldızı Richard Tarleton izleyiciler tarafından teklif edilen konular üzerine doğaçlama şiirler oluşturmak ve kendi şarkılarını söylemekle ün kazanmıştı. 1588'deki ölümünün ardından, yerini, Londra'nın en komik adamı sıfatıyla, Shakespeare'in sergilemeleri için oyunlar yazdığı Lord Strange'in adamlarının önde gelen üyelerinden biri haline gelecek olan ve Shakespeare'in oyunlarında roller aldığı görülen William Kempe aldı.



10. Richard Tarleton, Elizabeth çağının komedi oyuncusu.

Oyun yazarlarının tiyatrodaki egemenliği kesinlikle kaçınılmaz bir sonuç olmayıp kararlılıkla savunmaları gereken bir şeydi; zira, izleyiciler ünlü komikler daha kafalarını sahneye "uzatır uzatmaz" kahkaha atmaya başlama eğilimindeydi. Eğer oyun oynamanın amacı yalnızca eğ-

lendirmek ve para kazanmak olsaydı denetimi elde tutma konusunda ısrar etmenin bir değeri kalmazdı. Oyun yazarının açıklayıcı olma konusundaki ciddiyetini, Hamlet'in her şeyden önce soytarıları denetlemeyi neden istediğine ilişkin açıklaması gösterir: "Çünkü o an kendilerinin gülmesini sağlayacak, ama aynı zamanda sıradan izleyicilerin de gülmesini sağlayacak malzeme bulunmalı; aynı anda oyuna ilişkin önemli konular da dikkate alınmalı" (3. 2. 40-3).

Shakespeare'in "dürüst neşesi"

Püritenlerin oyunların sahnelenmesine yönelik saldırıları iki varsayıma dayanıyordu: birincisi, insan sesinin ve davranışlarının taklit edilmesi yalan söylemekti ve ikiyüzlülük öğretiyordu; ikincisi, erkeklerin kadın gibi giyinmeleri daha en baştan kötüydü. Shakespeare bu türden etik sorunlarla incelikle alay eder. *Aşkın Çabası Boşuna* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyunlarında tiyatro oyunlarının sergilenişini göstermek için sahne gerisini gösterir ve seyircilerin kültürlülüğü karşısında aktörlerin basitliğini bilerek ortaya koyar. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda Theseus'un eğlencelerini düzenleyen ustası, asil kumpanyayı "o kısacık ve sıkıcı sahneyi, genç Pyramus ile / Onun sevgilisi Thisbe arasındaki" sahneyi zevkle el almamaları konusunda uyarır:

Sizin için değil: kulak misafiri oldum,
Ve kesinlikle görülmüş bir şey değil;

Elbette ki yaptıklarında komik bir şeyler bulamazsanız,
Söndürülebildiğince söndürülmüş ve büyük zorluklarla
da hazırlanmış
Sırf size hizmet olsun diye.

(5. 1. 77-81).

Perseus'un anlatımıyla, yanılsamanın yaratılabilmesi ve korunabilmesinde izleyicinin etkin katılımının önemi Shakespeare'in daha kibirli şairlerin incitici sözlerine karşın meslek yaşantısının sonuna kadar bağlı kaldığı estetik yapının temel bir unsurudur: "Bu açıdan en iyileri yalnızca gölgelerdir; ve en kötüler de daha kötü olamaz, eğer ki hayal gücü onları ıslah ederse" (5. 1. 208-9).

Oyuncuların, aslan kılığında karşılarına çıkan Snug'dan korkacak bir şey olmadığına seyircileri ikna etme çabaları bu bağlamda saçma görünebilir, çünkü hem oyuncuların kendileri herhangi birini kandırabilecek kadar usta değildir hem de seyirciler sunulan şeyin gerçeğin tersine çevrilmiş biçimi olduğunu bilmektedir. Ayrıca, oyunun konusu da seyirciler arasındaki okuryazar kimselerin ya okulda gördükleri Latince derslerinde ya da Ovidius'un Golding tarafından *Metamorphoses* adıyla çevrilmiş eserinde karşılaştıkları klasik bir konudur.

Aşkın Çabası Boşuna katışık bir kadro tarafından oynanır: belki de *commedia dell'arte* geleneğinin Capitano karakterinden türeyen İspanyol bir palavracı, kişiliğini belki de Bolognalı doktora borçlu olan bir ukala, akıllı bir uşak, bir papaz, bir emniyet görevlisi ve bir de köylü. Bunlar Avrupa'nın popüler tiyatro anlayışından gelme tipler ol-

salar da asıl ironi Dokuz Erdemli Kişi[2] Oyunu –benzerleri İngiltere taşrasında hâlâ görülebiliyordu– gibi ciddi ve artık modası geçmiş bir olayı canlandırmaya kalkışmalarında yatar. Oyuncular ile oyunları arasındaki bu karşıtlık bilinçli bir seçim olmalı. Papaz "Onları temsil edebilecek kadar değerli adamları nereden bulacaksın?" diye sorabilirdi. Rahibin kendi kendisinin bu kadar değerli olmadığına yönelik inanca tek laf edememesi, soytarının onu savunma amacıyla konuşmak zorunda kalmasının nedeni olabilir. "İşte, memnun oldunuz mu: kendi halinde, ağırbaşlı bir adam; dürüst bir adam, bakın hele, ve bir anda çuvalladı! İnanılmaz iyi bir komşu, dindar, hem de çok iyi bir oyuncu; ama Alisander'i oynamaya gelince –heyhat, gördünüz nasıldı– bir parça boyunu aşar o rol" (5. 2. 575-9).

Costard'ın müdahalesi hem Dokuz Erdemli Kişi Oyunu'nun hayallerdeki görüntüsünü yok eder, hem de bunu çevreleyen Navarra oyun dünyasının yanılsamasına ağırlık ve derinlik katar. Oyuncu olmayan oyuncular en az seyirciler kadar gerçek görünürken Navarra ülkesinin efendileriyle Fransa'dan gelen bayanlar bir tür izleyici haline gelir. Fransa kralının ölüm haberini getiren elçi göründüğünde Navarra dünyası bile sarsılır. Yöneticiler cilveleşmeyle ciddi kur yapmayı birbirine karıştırarak oyunu sürdürmeye çalışırlarsa da bayanlar artık oyunun dı-

2) Jacques de Longuyon'un *Voeux du Paon* (1312) adlı kitabında sıraladığı ve şövalyelik idealini temsil eden dokuz tarihsel kişilik: Hıristiyanlık öncesi dönemden Hektor, Büyük İskender ve Julius Caesar; tek tanrılı dinler döneminden Yeşua, Davut, Judas Maccabeus; Hıristiyanlık döneminden Kral Arthur, Charlemagne, Bouillonlu Godfrey. (ç.n.)

şına çıkmış ve birer eleştirmen halini almıştır. Navarralı Ferdinand'ı gerçek yaşama –"soğuk ve kıtlık, barınacak yer azken küçük sorunlar çok"– döndüren prensesin çıkışının ardından, Rosaline yaratıcı yeteneğin nasıl uygun bir biçimde kullanılması gerektiğini tanımlar:

Bu on iki aylık dönem boyunca, gün be gün,
Konuşamayan hastaları ziyaret edin; ama siz yine de konuşun
İnleyen çaresizlerle; ve göreviniz de
Zekânızı sonuna kadar zorlayarak
Ağrıdan halsiz düşenleri gülümsemeye zorlamak olsun.
BEROWNE: Ölümün gırtlağından zorla kahkaha çıkarmak mı?
Olamaz; olanaksız:
Neşe, ıstırap içindeki bir ruhu harekete geçiremez.
ROSALINE: Neden, sürekli sızlanan bir ruhu söküp atmanın tek yolu bu,
Onun etkisi zaten sıradan zarafetin
İşitenlerin aptallara özgü dediği yüzeysel kahkahanın eseri.
Bir şakanın geleceği kulakta yatar
Onu işiten kişiye ait olan; asla dilinde yatmaz
Onu anlatanın; şu halde, eğer hastalıklı kulaklar,
Kendi iniltilerinin gürültüsünden sağırlaşmış olanlar
Sizin sıradan laflarınızı işitecekse, devam edin o zaman...
(5. 2. 842-57)

Bu satırlar tiyatroda ilk kez söylendiğinde, izleyiciler vebanın uzak topraklarda olduğunu biliyordu. Birkaç

hafta içindeyse kenti yönetenler temas yoluyla bulaşmayı denetim altına alabilmek için tiyatroları kapattılar. Rosaline'in aklın işlevine ilişkin fikirleri oldukça yerinde sayılabilir, özellikle de Shakespeare'in seyircilerinin daha yoksul üyelerinin uzaklaşıp kırsal bölgelere saklanma gibi bir şansının bulunmadığı düşünüldüğünde. Burada dile getirilmeyen önerme yaşamın zor ve ıstırap verici olduğu, bu nedenle de zevkin kendi başına etik bir işlevinin bulunduğudur.

Daha iyi eğitim görmüş rakiplerinin aksine, Shakespeare ne ıstırap öneriyordu ne de uyuşturucu hap. Muazzam temaları ve kültürlü söylemlerin değerini anlayamayacak kadar cahil bir seyirci topluluğuna dönüp ağlamayı ve sızlanmayı seçen başka türden oyunlar da bulunduğunun çok iyi farkındaydı, ama hicivsel yaklaşımı taklit etmeye (belki *Troilos ile Kressida* dışında) uğraşmadı. *Bir Yaz Gecesi Rüyası* içinde böyle bir oyun önerisi ("Öğrenmenin Ölümü – kendisi dilenirken rahmetli oldu– için yas tutan dokuz esin perisi") Theseus tarafından reddedilir; Theseus yalnızca şu yorumda bulunur:

Bu tür bir hiciv, keskin ve eleştirel,
Düğün törenine uygun değil.

(5. 1. 54-5)

Herkesin ortak kararı sonucunda verilmesi gereken unvanı Shakespeare'e vermek *The Scourge of Folly* (1621) adlı kitabıyla Herefordlu John Davies'e düştü:

Bizim İngiliz Terence'imiz Bay Will Shakespeare'e

Bazıları sözle söylese de (sevgili Will), ben, şaka olsun diye, söylüyorum ezgiyle.
Kralların rollerini oynamasaydın öyle komik bir biçimde,
Bir kralın naibi bile olurdun;
Ve de en alt düzeydekilerin de bir kralı.
Başkaları bağırıp çağırır, ama, bırak bağırmanın uygun olduğunu sansınlar,
Sen bağırıp çağırmasan bile, senin saltanat süren bir aklın var.
Ve açıkçası, onların ektiğini sen biçersin,
Ve de onların özenle sakladığını sen artırırsın.

Bu oldukça sevimli kompliman, genellikle, Shakespeare'in oyunculuğu esnasında kral rolünü üstlendiği biçiminde yorumlanır. Buradaki şakanın aslında kral olmakla bir ilişkisi yoktur ve bire bir anlamda yorumlanmaması gerekir. Tartışmamız açısından önemli olan nokta, Davies'in hicivle gerçek güldürü arasında yaptığı ayrımdır. Shakespeare'inki "yüksek sesle kahkaha atma" türünden değil, "hafifçe gülümseme" türünden bir komedidir.

Bir insanın eğlencesi için, dürüst bir biçimde kullanılan güldürüden
Daha çok alkış alacak bir şey bilmeden.[3]

3) Nicholas Udall, *Ralph Roister Doister* (yaklaşık olarak 1560'ta yayımlandı).

Shakespeare'in şiir sanatını dizgesel bir biçimde sergilemeye en yakın eser, Heminges ile Condell'in alışılmadık biçimde net anlaşılır ve titizlikle elden geçirilmiş bir versiyon halinde İlk Kitap'ın başına yerleştirdiği *Fırtına*'dır. Olay örgüsü tamamen özgün ve tamamen yapaydır; gördüklerini hiç sorgulamayan seyirciler bile oyunun metafiziksel konularla ilgilendiğinin farkına varabilir. *Fırtına*'da Rönesans çağının en sevilen tartışma konularından biri olan "Doğa mı Sanat mı" konusunun ele alındığı herkes tarafından kabul edilmektedir; bu kadar kolay farkına varılmayan bir unsur ise Shakespeare'de doğa ve sanatın birlikte bir süreklilik olmasıdır. *Fırtına*'da iyi ve kötü sanat, yararlı ve zararlı sanat ele alınır ve okullu kişilere karşı da bilinçli, özgün bir muhalif tavır söz konusudur.

Oyun Jonson tarafından "merminin sesi duyulduğunda, gökgürültüsü sanılır" ve "fırtına gibi gümbürder davul"[4] biçiminde alaya alınan tuhaf sözlerle başlar. Alışılmadık düzeyde ayrıntılı sahne yönergeleri "fırtınalara layık bir gökgürültüsü sesi ve şimşek" gerektirir; bu isteğin karşılanmasının hemen ardından da Prospero'nun talebi gelir:

Eğer sanatının gereği, sevgili babacığım, tutup da
Bu küreğin ucuna en vahşi suları getirdiysen, yatıştır onları.

(1. 2. 1-2)

4) *Every Man in His Humour* adlı şiirinde. (ç.n.)

İzleyicilerin işbirliğinin sağlanması da incelik ister: izleyicilerin çıkarılan mekanik gürültüleri gerçek hava koşulları gibi algılamaları, ardından da bu seslere sahnedeki bir karakterin –doğaüstü bir biçimde– neden olduğu düşüncesini kabul etmeleri beklenir. Miranda bir masumdur; Prospero'nun onu temin edebilmek için seyirciler içindeki yetişkinlerin zaten bildikleri şeyi, yani bir zarar gelmediğini anlatması gerekir. Büyülü giysisini bir kenara bırakarak oyunun korosu haline gelir ve oyunun geçtiği zamana kadar olan olayların bir özetini anlatır. Bir zamanlar kralken krallığı elinden alınmıştır, çünkü o kendisini "yakınlığa ve zihnini daha da geliştirme"ye adamıştır. Suçlu olduğunu kabul etmese de çeşitli kereler aynı soruyu gündeme getirir. Sahip olduğu "kütüphane düklüğe yetecek kadardı" ve burada, bu adada "zengin giysiler, keten kumaşlar ve gerekli eşyalar" yanı sıra düklüğünün "üstünde" tuttuğu kitapları vardır. Adanın da sahnenin kendisi gibi iki temel kaynağı vardır: kostüm ve yazı.

Ardından, Prospero izleyici konumunda bir kişi olan Miranda'yı uyutup oyun kişileri listesinde "bedensiz bir ruh" olarak betimlenen hizmetkârı Ariel'e uğrar. Bu sahne Oberon'un Puck'a emir verdiği sahneyle kıyaslanabilirse de çok önemli bir fark söz konusudur. Puck çok istekli bir hizmetkârken Ariel isteksizdir ve azat edilmeyi istemektedir. Ariel'i Prospero'nun zihninin ya da ruhunun bir yönü olarak düşünmemek daha iyi olur – özellikle de böyle düşünmek Ariel'in Prospero adaya gelmeden önceki, ayrıntılarla yüklü yaşantısı –Caliba'ın cadı annesi tarafından bir çam ağacının kovuğuna hapsedilmiştir– açısından bir anlam ifade etmeyeceği için; bunun yerine, onu kolektif

hayal gücünün kudreti, oyun yazarının sözlerinin seyircilerin zihnine işleyişi olarak görmek gerekir. Bu durumda da, kişileştirme *V. Henry*'de Koro tarafından kullanılan kanatlanmış düşünme imgesinden türetilmiş olur:

Böylece hayali kanatlarıyla bu kısa sahnemiz uçar
Daha yavaş değildir hareketi
Düşüncenin hızından.

(3. Koro, 1-3)

Eğer Prospero'nun adası sahneyse –bir bakıma da öyle sayılır– o zaman yöneticiden yöneticiye geçiyor demektir; bu yöneticilerden çoğu da şiirsel tiyatronun muhteşem betimsel gücünden hiç yararlanmaz. Dahası, bu güç yalnızca tiyatroda kullanılabilir; Prospero adasını terk ettiğinde Ariel'i de yitirir. Ayrıca Miranda'yı yitirir. Ne kadar karmaşık olurlarsa olsunlar, bu fikirler amblem ve izlenimlerle büyüyen ve kişiselleştirmeye alışkın olan Shakespeare seyircileri açısından çocuk oyuncağıdır. *Fırtına*'da yer alan karmaşık alegoriler için tek bir doğru yorum bulunmaz, çünkü Shakespeare karakterlerinin sunduğu kutupsallıklarla ilgilenir ve bu karakterlerde tek bir tez olasılığının ötesinde kalan pek çok seselim (resonance) geliştirir. Ariel havadır, Caliban ise toprak; Ariel ruhtur, Caliban ise beden; Ariel zekâdır, Caliban ise hırs; Ariel düşünme gücüdür, Caliban ise duyusal tepi vb. Prospero birini sever, hatta ona kızına seslendiğinden çok daha yakın ifadelerle seslenir, ve diğerini de aşağılar. Prospero'nun trajedisi yitirmesi gereken Ariel'e büyük ilgi göstermek zorunda kalması ve oyunun sonunda kendisine ait olduğunu kabul

etmek zorunda kalacağı, karanlığa ait olan Caliban'ı aşağılamasıdır.

Shakespeare'in Caliban karakterini seyahatleri konu alan eserleri, özellikle de Bermuda kitapçıklarını okuduktan sonra tasarladığı ve Caliban adının "Karayipler"den bozma olduğu doğru olabilir; Florio'nun çevirisiyle Montaigne'in "Of the Caniballes" başlıklı çalışmasını okuduktan sonra etkilenmiş de olabilir, çünkü Caliban adı "cannibal/yamyam" adının harflerinin yer değiştirmesiyle de oluşturulabilir. Shakespeare belki de Montaigne'in vahşilere karşı duyduğu merhamet duygularını paylaşmaktaydı, çünkü, açıkça gösterdiği gibi, Caliban barbar biri olsa da ona da Prospero barbarca davranmakta, Caliban'ı en zalimce işlere koşup ona kramp, sancı ve kemik sızlamalarıyla işkence ederek bu işleri yapmasını sağlamaktadır – tıpkı Brezilya yerlilerini köleleştirenlerin onları cop kullanarak her gün hiçbir ödeme olmadan çalışmaya zorladıkları gibi. Shakespeare dönemi Londra'sının ağır işler, hastalık ve kazalar yüzünden bedenleri hasarlı, haşereler yüzünden dertli, cahil ve ahlaksız, çalışan yoksul kesimi herhalde Caliban'ın bu yönünü yansıtıyordu. Oyun yazarının kamusal görevi, oyunlarını, kendi üstün entelektüel çabasının sonuçlarını anlayamadıkları oyunları sabote etmeyi çok iyi başaran bu vahşi güruhun anlayabileceği biçime sokmaktı.

Fırtına oyununu yazdığı tarihe (yaklaşık olarak 1611) gelindiğinde, Shakespeare yalnızca belirli mevsimlerde açık olabilen ve günışığında oynanan tiyatronun düşüşe geçip daha küçük seyirci topluluklarına daha yüksek fiyatlarla ve yıl boyunca oyun sunabilen, lamba ışığıyla aydınlatılan kapalı tiyatroların ağır ağır da olsa yükselişe geçişine

tanıklık etmişti. Kapalı tiyatroların etkisi açık tiyatrolarda sergilenen oyunları da değiştirmeye başladı. Seyirciler artık kraliyet mensubu hamilerin öngördüğü biçimde düzenlenen kutlama törenleri ve gösterişli oyunlarla da eğlendiği için didaktik ve ateşli ifadeler zayıfladı ve hayal gücünü kullanma gereksinimi daha az önemli hale geldi. Tiyatro eski ciddiyetini ve heyecan vericiliğini yitirdi; büyük ulusal konuların yerini mahalle dedikoduları aldı; çuhaçiçeği ve menekşe kokusunun yerini misk kokusu aldı – gerçek yaşamda olmasa bile oyunların kullandığı betimlemelerde.

Oyunların ayakta durularak seyredildiği tiyatro binaları popüler tiyatroya tam bir eziyet çektirirken, seçkin çevrelerin tiyatrosu da nelerin ne zaman oynanması, yeni eserlerde hangi konuların nasıl ele alınması gerektiği konularında karar verme yetkisini elinde bulunduran kudretli hamilerinin boş gururunu memnun etmek zorunda kalmaktaydı. 76. Sonenin kişisi zamanın gerektirdiği gibi değişemediği için alaycı bir biçimde dövünmektedir:

Neden gururdan bu kadar yoksun benim şiirim?
Bu kadar uzak çeşitlilikten ya da ani değişimlerden?
Neden, zaman geçtikçe, ben de yararlanmayayım
Yeni belirlenmiş yöntemlerden, tuhaf bileşimlerden?
Ben neden hâlâ hep tek bir şeyi, hep aynı şeyi yazıyorum,
Ve hayal gücünü de çıkarmıyorum kılıfından,
Öyle ki her bir sözcük hep söz ediyor benim adımdan,
Gösteriyor kökenini ve nereye gittiğini?

Bu sahte ağıt, aslında, son satırdaki ton değişikliğinin gösterdiği gibi, gerçeklik ve kararlılıkla övünmedir,

Shakespeare *Atinalı Timon*'da (1607-8) bir hamiyi memnun etmek için kılı kırk yararak şiir yazan bir şairin portresini de sunar. Şair endişeli, duruma göre değişen bir kişidir ve onun bu düşkünlüğüyle yağcılık derecesindeki kişisel çıkarlarını gözetme endişesinin Shakespeare tarafından alaya alınışı, yüksek sınıfa hitap eden tiyatronun *Hamlet*'te küçümseyici bir biçimde bir kenara atıldığı bölümle bir bütün oluşturur: "Küçücük atmacalar, sorunun doruk noktasında haykırıp da zalimcesine alkışlar." Sonelerin kişisi saray adamı olamamasıyla buruk bir biçimde övünür; ancak, kendini popüler tiyatroya adamasının ardından, Shakespeare Kralın Adamları'nın başyazarı konumunda bulmuştu kendini – yani bir bakıma bir saray şairi konumunda. Onun eğitimli, aristokrat zevklerin kaprislerini kollamak yerine büyüleyici mitlere sahip, okumamış, para sıkıntısı olan, kolayca etkilenen bir halka hizmet etmeyi tercih edeceğini düşünmek pek de yanlış olmaz. Örneğin, *Cymbeline*'da, gerçek İngiliz asaleti itibarını yitirmiş saraydan ayrı tutulur; Belarius'un eleştirilerinin zamanın iki tiyatro türüne –günışığı tiyatrosu ile lamba ışığı tiyatrosuna– yönelik olduğu yorumu yapılabilir:

Eğilin, evlatlar; bu kapı
Gökyüzüne nasıl hayran kalınacağını gösteriyor; selamlayın
Sabahın kutsal görevini. Hükümdarların kapıları
O kadar yüksektir ki altından devler geçebilir
Hem de dine hiç uymayan o sarıklarını sıkıca tutarak,
Güneşi bir kez bile selamlamadan.

(3. 3. 2-7)

Kesinlikle meslek yaşamının büyük bir bölümünde, belki de tamamında, Shakespeare kadrosunu günışığı tiyatrosuna göre oluşturdu, ama bunu yaparak da izleyicilerinin ahlaksal gelişimine yardımcı olduğunu söyleyemezdi. 1611 yılına gelindiğinde İngiltere'de halkın ahlaksal değerlerinin gitgide azaldığı ve toplumsal gerilimle hizipçiliğin de gitgide arttığı, Shakespeare kadar iyi gözlemci olmayanların bile görebildiği bir şeydi. Shakespeare'in 1590'larda bulduğu seyirciler yok olmuştu. *Fırtına*, bir bakıma, o Shakespeare'in dolaylı yaklaşımını kullanarak oturma yerleri olan tiyatroyu selamlayışı olabilir. Adanın bütün sakinleri arasında, Prospero ile Ariel'in yarattıklarını Caliban'dan daha fazla takdir eden yoktur.

Ada gürültülerle dolu,
Seslerle ve tatlı ezgilerle, hepsi de zevk veren, hiç acı vermeyen.
Bazen gür sesli bir çalgı
Mırıldanıyor kulaklarımda, ve bazen de sesler,
Tıpkı, uzun bir uykudan sonra uyandığımda,
Bulutların önümde açıldığını sandığım gibi, üzerime düşmeye
Hazır damlacıklarını gösterdiğimde; tıpkı, uyandığımda,
Yeniden düş görmeyi dilediğim gibi.

(3. 2. 133-41)

Shakespeare sık sık, özellikle de *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda, kendi tiyatro sanatından düşler yaratma olarak söz etmekteydi. Son bölümde, Puck oyunda girift bir biçimde yer alan düş yanılsamasını özetler:

Eğer gölgeler gücendiyse,
Bir de şöyle düşünün, ama her şey düzeltildi.
Biz burada uyuklarken
O hayaller çıktı ortaya.
Ve bu zayıf ve oyalayıcı tema da,
Hiçbir şey koymadı ortaya, bir düşten başka...
(5. 1. 409-14)

Fırtına gibi *Bir Yaz Gecesi Rüyası* da ruhun içinde süregelen çatışmanın unsurlarını taşır; oyunun baş karakterleri sanrılar, düşler içinde düşlerle boğuşurlar. Fakat, onların ıstıraplarının kaynağı hayal ve hayal gücüyken ve Shakespeare'in ele aldığı konu da öncelikle şiir ile hayal gücünün etkileşimiyken, *Fırtına*'da daha ziyade gösterilerin düzenlenmesiyle, eylemlerin taklit edilmesiyle, yaratıcı sanatçının yanılsamacı haline gelmesiyle ilgileniriz. Taşıdığı bütün o saygı ve sahte alçakgönüllülük havasına karşın, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın sonucu iyimserdir: ritüel âşıkların ve şairlerin hayal güçlerini ıslah eder.

...baştan sona anlatılıp bittiğinde gecenin öyküsü,
Ve tek tek her birinin zihni değişip başkalaştığında,
Hayali görüntülerden daha fazlasına tanık olurlar
Ve büyük bir pekliğe boy atar öykü...
(5. 1. 23-6)

Caliban çok zor işler yaparak geçen yaşamı esnasında kendi mutlu sonunun, kendi kurtuluşunun, bir yerlerde biriktirilmiş hazine hayaliyle dile getirilen ödüllendirilişinin düşünü kurar. Hayali, bir hayal gücüne sahip olduğunu

–bu hayal gücü, Prospero bilmese de, Prospero'nun sanatı tarafından uyarılmaktadır– ve bunu kullanarak da kaba konumundan kurtulabileceğini gösterir. Başka ne olursa olsun, Caliban boş zamanın, "güzel eğlence"nin, zaman geçirmenin ve zor işlerden ve acılardan geçici bir süre için bile olsa kurtuluşun basit çekiciliği sayesinde tiyatrolarca cezbedilen kalabalığın içinden bir figürdür. Tiyatro, yazarın sanatının kanlı canlı bir kişiye dönüşmesi için gereken tensel aktarım yoludur. Kesinlikle bir sanattan yoksun ve araştırma için de henüz olgunlaşmamış olan Miranda ile birçok ortak noktası vardır. Eğer Miranda Prospero'nun onu maruz bıraktığı sahne ve kişiler karşısında doğru yoldan sapıyorsa, onun kirlenmesinin suçunu Prospero taşımalıdır.

Bir karakter olarak, Prospero, tam bir duygudaşlık içinde takdim edilmez. Ferdinand ile Miranda'nın karşılaşmasında gerçekleştirdiği sahne yönetmenliği biraz aşağılayıcıdır. Miranda'yı daha değerli bir kazanç kalemi yapmak yoluyla, Ferninand'a da Caliban'a davrandığı gibi davranmaktan ve bu davranışı savunmak için de yalan söylemek ve kaytarmaktan başka çaresi kalmaz; bu arada, yalnız başına kaldığında kendi kendisini tebrik etse bile, seyirciler gördükleri her şeyi onun planladığını asla unutmazlar. Yaşlı Gonzalo'nun ada üzerinde kurulacak uygar bir toplum düşüncesi Prospero'nun korku, gizemlileştirme ve işkenceyi çekinmeden kullanmak yoluyla yerleştirdiği saltıkçı yönetime yönelik tuhaf bir yorumdur. Sebastian ile Antonio'nun kralın yaşamına son vermek için komplo kurabilmelerine ve Prospero'nun da onların işini bozmak amacıyla Ariel'i gönderebilmesine olanak sağlamak için

Napolilileri uyutan da Prospero'dur. İki karakterin adaya Prospero'nun önceden haberi olmaksızın varabilmeleri, o halde, daha da şaşırtıcıdır.

Bazı bilim insanları gibi Katharine M. Lea da Stephano ile Trinculo'nun maskaralıklarının *lazzi*[5] geleneğine ya da *commedia dell'arte*'nin komik uygulamalarına ait olduğunun farkına vardı; genellikle dile getirilmeyen nokta ise bu sahnelerle oyunun geri kalanı arasındaki karşıtlıktır. Bunlar en eğlendirici bölümlerdir, özellikle de oyuncular *commedianti dell'arte* çizgisini izleyip kendi komik repliklerini yüzün ve bedenin gülünç biçimde kullanımıyla birleştirdiklerinde; fakat, bu iki soytarı aynı zamanda inanılmaz düzeyde başarı sağlamış kaba ve aptalca gösterilere de rahatsız edici bazı değinmelerde bulunur. İnsanlar "sakat bir dilenciyi rahatlatmak için tek bir metelik vermezken ölü bir Kızılderiliyi görmek için on meteliği gözden çıkarır". Denetimleri altında tutmak amacıyla Caliban'a şarap verirler ve Caliban da şarabın Prospero'nun güdülediği düşler karşısında daha üstün bir büyü olduğuna karar vererek bu iki kölenin kendisini özgürlüğe götürdüklerini hayal eder. Şimdi oyunda yeni bir motif vardır: Prospero'nun Caliban'ın iyeliği için bu iki fazlalıkla rekabet etmesi gerekecektir. Sebastian ile Antonio'nun Napoli Kralı'na karşı tasarladıkları komplo planlarıyla iyice pekişen hak gasp etme teması bu soytarıların Caliban'ı ele geçirmeleriyle tuhaf bir koşutluk içerir – tek önemli farkla ki, kızının nişanı için gösteriyi yönetmeye kararlı olan Prospero, kölesinin

5) *Commedia dell'arte* içinde, önceden çok iyi planlanmış komik eylem. (ç.n.)

ayaklanmak üzere olduğundan tamamen habersizdir. Bu olasılığı anımsadığında Azrailler ve perilerin yer aldığı ortak yanılsama üzerindeki denetimini yitirir, "tuhaf, bomboş ve karışık bir gürültüyle, ortadan bir anda yok olurlar". Ardından, Prospero kendisini temize çıkarmaya çalışır:

Alemimiz sona erdi. Oyuncularımızın,
Önceden belirttiğim gibi, hepsi de ruhtu, ve
Karışıverdiler havaya, boşluğa;
Ve bu görüntünün temelsiz dokusu gibi,
Bulutlara ulaşan kuleler, görkemli saraylar,
Devasa tapınaklar, koskoca yerkürenin kendisi,
İşte, o yerkürenin taşıdığı her şey, çözülüp gidecek,
Ve, bu temelsiz törenin solup gitmesi gibi,
Arkalarında tek bir iz bırakmayacak. Bizler
Düşlerin yapıldığı malzemeden yapılmışız; ve kısacık yaşantımız da
Bir uykuyla sarmalanmış.

(4. 1. 148-58)

Bu satırlar Elizabeth döneminde tiyatro ile yaratılmış evren arasında oluşturulan basmakalıp koşutluğun en etkileyici ifadesidir. İnsan yaşantısının geçici bir gösteriyle bir tutulmasının karşı konulmaz bir gerçek olduğunu Shakespeare'in çağdaşları istemeseler de görmek zorunda kaldılar – ister Platoncu, ister Stoacı, ister dinsiz, ister Hıristiyan olsunlar. Elizabeth dönemi insanları çoğu zaman bunların dördüne de aitti.

Dinlenmeye çekilmeden önce Prospero'nun Caliban'ı baştan çıkaran halkla ilgilenmesi gerekmektedir. İzleyici-

lerin Caliban'a ilişkin görüşleri zaten çoktan Prospero'nun ona yönelik değerlendirmelerinden bağımsız bir biçimde gelişme eğilimi göstermektedir; izleyiciler Caliban'ı Prospero'nun hiçbir bilgisinin olmadığı durumlarda görmüştür. Caliban'ın ayyaş bir soytarıya hürmet gösterdiğini gördüklerinde, onun da masum olduğunu anlamışlardır. Caliban'ın özgürlük için yanıp tutuşması anlaşılabilir, ama o özgürlüğü asla bulamayacağını da çok iyi anlarız. Prospero kaba saba öğeleri başka şeylere yönlendirmek için gösterişli bir şeyler tasarlarsa da Caliban'ın hayal kırıklığını ya da onun hiddetle dövünmesini göremez. Caliban dünya işlerine dalmış bu kişilerin arasından üstün biri olarak sıyrılır, ama yine de Prospero av köpeklerini onun peşine salmakta tereddüt etmez. Prospero'ya "eylem erdemden ziyade intikama hizmet eder" temelli gerçeği göstermek, insanlara özgü duygulara kapalı biri olsa da, Ariel'e kalır. Prospero sanat uygulamasının hiç de önyargısız olmadığını kabullenmeye zorlanır.

Prospero'nun kendi kudretini kısaca betimleyişi, en azından bu oyunda, görmediğimiz türdendir:

> ...mezarlar benim komutumla
> Uyuyanlarını uyandırdı, açıldı, saldı içindekileri
> Benim o etkili sanatım sayesinde.
>
> (5. 1. 48-50)

Böyle bir sav Prospero'dan ziyade Shakespeare için geçerli gibi görünür ve terk edilmesi gereken "kaba büyü" de Ben Jonson tarafından alaya alınan tiyatro sanatıyla türdeş olabilir; bu sanat türünde şair devasa uzamı, zamanı

ve görülmeye değer olayları ortaya koyar ve dili kullanarak çizdiği bu tabloda yardımına koşan tek şey de kaba ses efektleri için gereken gereçler ve bunları işitenlerin hayal güçleridir. Tarih Jonson'dan yanaydı; on yedinci yüzyıl tiyatrosu daha dar bir alana geriledi, birleşmeler yaşandı, bu tiyatronun öncesinde yer alan sanatın şekilsiz kapsamı hor görüldü. Dryden, Shakespeare'in Jonson'dan daha büyük bir sanatçı olduğunu görebilecek kadar iyi bir eleştirmendi: "Doğanın bütün imgeleri hâlâ önündeydi ve o da şanslı olduğu için bunları büyük çaba göstermeden resmetti; o bir şeyi betimlediğinde, yalnızca görmekle kalmazsınız, hissedersiniz de." Yine de, Dryden, Jonson örneğini izleyerek Shakespeare'de taklide olanak sağlayan bir doğruluk ve gelenekçilik bulunduğunu belirtiyordu. Okyanusları aşıp bir insanın yaşam süresini bir iki saate sığdıracak ya da hayaletler ve perilerle konuşacak olan kolektif hayal gücünü salıvermeye çabalamaya cesaret edememişti. Shakespeare'in dile mutlak hakimiyetine hiç de uygun olmayan bir biçimde İngiliz tiyatro sanatını etkilememiş olmasının bir açıklaması, aç, duyarlı, kendi öneminden habersiz olmasına karşın Elizabeth dönemi izleyicisinin yaşlı kraliçeden daha uzun yaşayamamasında bulunabilir.

Fırtına'nın Son Bölüm'ü yazınsal bir değeri olmayan bir şiir olduğu gerekçesiyle ciddiye alınmaz ve Shakespeare'in tiyatrolara vedası olarak görülür; büyük olasılıkla araya başka bir el tarafından parçalar eklenmiş bir bölümdür. İngiliz dilinde yer alan şiir ölçülerinin sanattan en uzak olanı sayılan uyaklı dörtlü vezin biçiminde yazılmıştır ve bu özelliğiyle de büyücü Prospero'nun muhteşem uyaksız şiirinden tamamen uzaklaşır.

Artık büyülerimin tamamı boşuna,
Ve benim sandığım ne kadar kudret varsa,
O da soldu artık, ne var ki
Artık ya sana terk edeceğim kendimi
Ya da gönderileceğim Napoli'ye. Sakın ha,
Artık düklüğümü geri aldığıma
Ve gasp edeni de affettiğime göre, beni
Bırakma bu ıssız adada, göster büyünün etkisini;
Bunun yerine beni benden kurtar
O güzel ellerini kullan yeter;
Yelkenlerimi o güzel nefesin
Doldursun, yoksa başarısız olur planım kesin,
Memnun etmekti tek amacım. Yoksunum şimdi.
Ne devam edecek cesaret, ne de büyünün etkisi;
Ve umutsuz sonum,
Eğer ki dualarla rahatlatılmazsam
Öyle etkili olmalı ki onlar, sustursun
Merhameti, bütün hataları unuttursun,
    Nasıl ki affediyorsan kabahatlerimi
    Hoşgörün de özgür bıraksın beni.

Prospero artık o kadar zayıf düşmüştür ki sahneden inemez. Kısa mısralara en güçlü sözdizimsel ve retorik duraklamalar yerleştirilerek dörtlü vezin kesintilere uğratılır; mısra sonlarında da güçlü uyaklar yankılanır. Çaresizliği bundan daha insafsızca yansıtılamazdı. Ne Prospero ne de Shakespeare aslında sahneye veda eder, bunun yerine sahne tarafından serbest bırakılmak ve orada hüküm sürdükleri sürece işlemiş olabilecekleri kabahatlerin affedilmesi için yalvarmaktadırlar. Bu mutlak alçakgönüllülük

eyleminin ihtişamı sersemleticidir; oyunun tamamına hakim olan büyünün kabalığı, masumiyetin kırılganlığı, göz boyama dünyasının yaratıcılarının tanrılara özgü kudreti, insanların gelişme yerine sefahate doğru karşı konulmaz eğilimi, entelektüellerin körlüğü ve kendilerine dönüklüğü gibi konular temelindeki endişe, kostümünü bir kenara bırakan yorumcunun ruhunun kurtuluşu için bizim araya girmemizi istemesiyle birlikte boy gösterir.

Shakespeare ve oyun dünyası

Fırtına söz konusu olduğunda estetik ya da tiyatro sanatının ele alınmasından daha fazlası devreye girmekte; Shakespeare söz konusu olduğunda da şiir sanatının bu kısa tartışmada yer alandan daha fazlası devreye girmekte. Diğer bütün çağdaşları gibi Shakespeare de tiyatronun türlerinden haberdardı ve kendi yarattığı şeyin bu türlerin tuhaf bir karışımı olduğunun bilincindeydi. Karakterleri içinde yer aldıkları oyun hakkında sık sık yorumlarda bulunurlar; örneğin, *Aşkın Çabası Boşuna* oyununda Berowne:

> Bizim sevgimiz eski bir oyun gibi sona ermez;
> Jack Jill'e kavuşmaz: bu bayanların inceliği
> Belki de eğlencemizi bir komedi haline getirdi.
> (5. 2. 866-8)

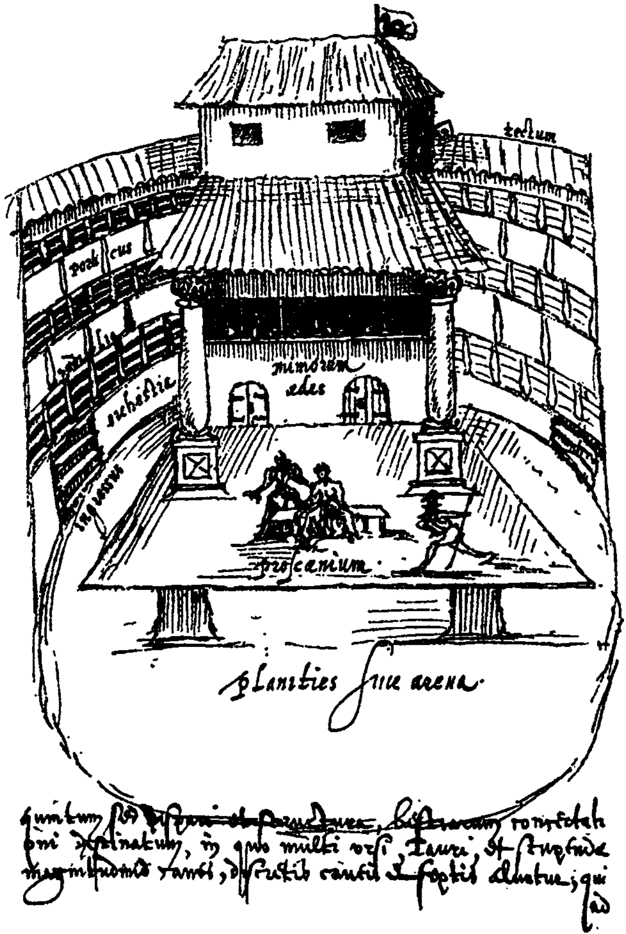
Shakespeare zaman ve yer birliğini dikkate almayışının eğitim görmüş kişilerce bir kusur olarak görüldüğünü

de biliyordu, ama büyük bir kararlılıkla barok tiyatronun odaları ve sokağa açılan kapıları yerine devasa ve manzara görüntülerini çağrıştıran eylemler yaratmayı sürdürdü. Bu çeşitliliğin ardından yer alan bütünlük amacı Shakespeare'in çağdaşlarından gelen ve sahte klasik ideallere uymasını talep eden baskılara karşı direncini güçlendirdi. Shakespeare'in beş perdelik klasik yapıyı kendi bildiği biçimde kullanışı onun kent komedisi ile Seneca trajedisinin temelinde yatan estetik prensipleri bildiğini gösterir. *Yanlışlıklar Komedyası*'nda sokağa aşılan üç kapının yer aldığı Plautus tarzı sahne tasarımını kullanır ve oyunun eylemini de "bölünemez sahne" ve tek bir günle sınırlandırır. *Windsor'un Şen Kadınları* kent komedisinin kusursuz bir örneğiyken *Julius Caesar* da muhtemelen İngiliz dilinin en yalın ve en simetrik klasik trajedi örneğidir. Ton ve armoni uyumu ile bütünlük duygusu Shakespeare açısından asla birer hedef haline gelmedi; o kaynakların elverdiği olanakları yorumlayıcı bir biçime hapsetmek yerine daha da genişletmek peşindeydi. Shakespeare'in eserlerini kullanarak Elizabeth çağının önemli konularından çoğunun izini sürmek olanaklı olsa da, iç savaşa doğru gidiş önlenemez bir biçimde ivme kazanırken Shakespeare'in kralların, asillerin ve sıradan insanların hakları ve görevleri ya da savaş ve dinsel hizipleşmenin geleceği veya çağdaşlarının gitgide daha sert bir biçimde tartışır hale geldiği başka konular hakkında neler düşündüğünü tam olarak bilmiyoruz. Shakespeare kahramanca Protestanlık geleneğinin çok iyi bir örneğini sergiliyordu çünkü her şeyin ötesinde görüşleri yalancıktan da olsa kabul etmiş gibi görünme tutumunu yıkmaya çalışıyordu. Tiyatro öğretisinde önceden benim-

senmiş bir konumu benimsemeyi değil, konunun neleri içerdiğini anlamayı amaçlıyordu. Böylece, Shakespeare tiyatrosu bireyin duyarlılığını derinden etkilemeye değil, onu yeni görüşler ve paylaşmalar için güdülemeye çabalar. Bu güdüleme için uygun gereç de dildi, özellikle de oyun sırasında kullanılan dil.

Shakespeare'in eserlerinde mesajla mesajın iletildiği araç birçok noktada çakışır. Bugün bizler açısından, tiyatronun Elizabeth döneminin dünya görüşü açısından nasıl göründüğünü kavramak kolay değil. Okuryazar bir nüfusun bilgileri betimleme aracılığıyla almasının gerektiğine kuşku yok; bütün makam sahipleri, bütün meslekler, bütün zanaatlar kendi nitelikleri yoluyla belirtiliyordu ve kendi toplumsal derecelendirilmelerinin beklentileri doğrultusunda sahneye canlandırılıyordu. Tahtı ya da Tilbury'de atı üzerindeki Kraliçe, darağacındaki dinsizler ve asiler, kilise kürsüsündeki rahipler ve sokak satıcıları biliyordu ki kendi başarıları sergiledikleri oyunun kalitesine bağlıydı – bu başarı ister yüreklere hitap etmek, ister yerleşik düşünceleri değiştirmek, ister canlı balık satmak biçiminde olsun. Shakespeare kaynağı belirsiz bu gerçekliği alıp onun birçok biçimini düzenledi ve böylece bu gerçeklik "hepsinin zihni"nde –"oyuncuların", şairin, çok çeşitli türden izleyicilerin zihninde– "toptan başkalaşım geçirdi"; böylece eseri de fikirden daha kalıcı bir şeye tanıklık edebilir, "kalıcılık içeren bir şey halinde gelişebilir"di.

Bir düş baştan aşağı yanlış, saçma, karışık, ama aynı zamanda da tamamen doğru (...) Shakespeare büyük



11. Johannes de Witt'in yaklaşık 1596'da yaptığı Swan Tiyatrosu çiziminin Aernont van Buchel tarafından yapılan bir kopyası.

biriyse, bu büyüklüğü ancak ve ancak kendi dillerini ve dünyalarını yaratan eserlerinin bütününde görülebilir. Diğer bir deyişle, Shakespeare tamamen gerçekdışı. (Tıpkı bir düş gibi.)[6]

Wittgenstein'ın çağdaşları onun Shakespeare'i anlamadığını düşünmüş olabilirler, ama bugün bizler Shakespeare'in bize sonuçlarından ziyade dinamiğiyle çok daha yakın olan düşünce biçimini incelemek için bu tür bir düşünceyi başlangıç noktası olarak kullanmaya başlıyoruz. Aslında, Shakespeare'in konumunun sahip olduğu gücün, Shakespeare'in sonuçlara varmaktan uzak durup, bunun yerine, sonucu sözcelerini tamamlayan unsurlara –tiyatrodaki seyircilere ve aktörlere– bırakması olduğu söylenebilir.

6) Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, 1949 baskısından.

III. Bölüm

ETİK

Shakespeare'in kişilik kavramı

Nedir yaşamımız? Bir oyun, tutku yüklü
Eğlencemiz müzik, türlü türlü;
Annelerimizin rahmi dinlenme yeri,
Orada giyiyoruz bu kısa komedi için kostümleri;
Göklerde o keskin gözlemci eleştirmen
Oturuyor ve rolünü kaçıranı işaretliyor hemen;
Bizi gökyüzünde sürekli aranan güneşten saklayan mezarlar
Sanki oyun bittiğinde kapanan perdeler.
Böylece oynayarak ilerliyoruz en son istirahata doğru –
Bir tek ölümümüz gerçek, tek şaka olmayan bu.
(Sir Walter Raleigh)

İnsanlar konusunda gerçek olanın nasıl göründüklerinde ya da giyindiklerinde, nasıl konuştuklarında ve ne dediklerinde değil, insanların temel ve yok edilemez niteliğinde, yani ruhlarında yattığına inanmak ya da bunu

hissetmek için Platon okumuş olmak gerekmiyordu. Ruh görünmez bir kimlik kartı gibi statik bir varlık değil, dinamik bir prensip, Tanrı'nın çamura soluduğu ateşti. Nasıl ki aktör farklı kostümlere aynı oyunun içinde, farklı zamanlarda ve farklı oyunlar içinde hayat veriyorsa, ruh da rolden role giren bedeni bütün bu değişiklikler boyunca canlı tutuyordu. Modern düşünce yapısının bu ilişkiyi kavrayabilmesinin bir yolu genotipi –genetik gelişme potansiyeliyle insanı– bu hayret verici yeteneğin daha silik ve daha kısmi bir biçimde gerçekleşmesi olan fenotiple ilişkisi açısından değerlendirmek olabilir. İnsan potansiyelinin bebek yaşta ölüm, yıkıcı hastalık ve entelektüel gelişim fırsatının elden kaçmasının yanı sıra savaş, salgın ve açlık nedeniyle boşa harcanması Elizabeth dönemi insanına bize olduğundan daha yakındı ve o insanların yaşamın yalnızca ruhun sonsuz yaşamını lekeleyecek tensel bir ön hazırlık olduğu düşüncesine inanma gereksinimi de çok daha fazlaydı. Antonio'nun *Venedik Taciri*'nde dile getirdiği biçimiyle, katlanılmaz olanı katlanılır kılıyordu:

Dünyayı yalnızca dünya olarak görüyorum, Gratiano,
Bir sahne, herkesin bir rolünün olduğu,
Ve benimki de acıklı bir rol.

(1. 1. 77-9)

Raleigh'nin kısa şiirinde oyuncunun rollerinden daha uzun yaşadığına hiç kuşku yok, tıpkı aktörün sahne üstündeki üç saatlik trafikten daha uzun yaşaması gibi. Kendi ruhunu öldürmek isteyen Macbeth'e göre, oyuncu sahneyi terk ettiği an yok olur:

Yaşam yalnızca yürüyen bir gölge, kötü bir oyuncu,
Sahnede saatini kasılarak ve sabırsızlanarak geçiren,
Ve ardından da bir daha haber alınamayan...

(5. 5. 24-6)

Shakespeare'in karakter kavramı sonsuzlukla kıyaslandığında yaşamın gerçekdışılığının canlı bir biçimde kavranmasına dayanır. Shakespeare'in karakterleri eylemleri yoluyla tanımlanmadıkları gibi kişilikleri de eylem kapasitelerini denetleyen katı yapılar değildir. Onun kişileri kimlik arayışında değil, zaten geçici olan bu kimliği aşmanın ve Tanrı örnek alınarak sonsuz ve değişmez olarak yaratılmış ruhu özgürleştirmenin yollarının aranışındadır. Ruhu bu dünyevi rolün ayak bağından kurtarmanın bir yolu da tensel maskeyi bir diğeriyle, maskenin altında yatan ruhu daha sadık bir biçimde yansıtan sanatın maskesiyle değiştirmektir. Şiirin yalandan görüntüsü doğrudan ruhun kavranmasına hitap eder.

Şu halde, Elizabeth dönemi oyun yazarını ilgilendiren şey acayiplikleri ya da nitelikleriyle benzersiz ya da hayranlık uyandırıcı hale gelen karakterleri sunmak değil, çeşitli tiplerin inandırıcı yorumlarını sunmaktır. Bir tipe bir etiket kondurmak ve ardından da görevini yerine getirsin diye sahneye salmak yeterli değildi – gerçi Elizabeth döneminin birçok piyes yazarının yaptığı da aynen buydu. Oyun yazarının bu türden betimleyici karakterlerin davranış biçimlerini ve bu duruma nasıl geldiklerini çok iyi anlaması ve böylece de izleyicilerin o karakterlerin Tanrı'nın lütufları sayesinde oraya geldiklerini –ya da, erdem açısından, kendilerinin de aynı ayrıcalık için çabalayabileceklerini– his-

setmelerini sağlaması bekleniyordu. *Apologie for Poetry*'de Sir Philip Sidney şöyle yazar:

> Bir bakın, Ulysses ve Diomedes'teki bilgelik ve ılımlılık, Akhilleus'taki kahramanlık, Nissus ve Euryalus'taki dostluk kara cahil bir adamın bile gülümsemesine neden oluyor mu olmuyor mu; ve bunun tam karşısında da Oedipus'taki vicdan azabı, Agamemnon'un kısa zaman içinde boşa çıkan gururu, onun babası Atreus'un kendi kendisine zarar veren zalimliği, iki Thebaili kardeşin şiddetli hırsı, Medea'da intikamın acı tadı ve, daha da aşağılara inecek olursak, çok sık dile getirildikleri için mesleklerini anlatmak için artık adlarını kullandığımız Terence'in Gnatho'su ve Chaucer'ın teresi; ve son olarak da, bütün erdemler, kötülükler ve tutkular – doğal ortamları içinde öylesine gözler önüne serilmişler ki adeta onları işitmiyor, ama açıkçası onlar yoluyla görüyoruz...

Yani, "eskiden olduğu gibi şimdi de amacı doğaya bir ayna tutmak, erdem denen şeye kendi özelliğini olduğu gibi göstermek (...) olan oyunculuğun amacı"nı yerine getirmek için, bir kumpanyanın "kralı oynayan"ın yanı sıra maceraperest bir şövalyeye, bir âşığa, gülmeyi seven bir adama, bir soytarıya ve bir bayana gereksinim vardı – gezgin kumpanyaların kişilerini oluşturan altı oyuncuya. Bu oyuncular kendi aralarında repertuvarda yer alan bütün rolleri paylaşırlar, gerekirse iki hatta üç rol üstlenirler ve böylece bireyin her kalıba giren doğasının altını ustalıkla çizerlerdi. *Size Nasıl Geliyorsa*'da Jaques bir insanın bir yaşam süresi boyunca oynadığı rollerin eksiksiz bir betimlemesini sunar:

Bütün dünya bir sahne,
Ve bütün erkeklerle kadınlar yalnızca oyuncular,
Hepsi kendince girer kendince çıkar,
Ve bir insan yaşamında birçok karakteri oynar,
Yedi ayrı yaştan oluşur rolleri.

(2. 7. 139-43)

Bu yedi yaşı betimlerken, Jaques, her biri kendi içinde bir bütünlük içeren küçük karakter taslakları sunar; belli ki aşamaların hiçbiri kendisinden önceki yaştan bir şeyler almaz. Bu dünyada insanlar çeşitli geçiş törenleri yaşarlar; okuldan mezun olup ateşli şairler olurlar, 21 yaşına geldiklerinde şövalyelerin hizmetine girmeye hak kazanır ve asker olurlar, evlenip iş adamı olurlar, çocuklarının evlendiğini görürler, bunamaya başlarlar ve ölürler. Her bir aşamada belirlenmiş roller oynarlar: âşık dövünür, iç çeker, şiirler yazar, asker hışımla hareket eder, yargıç ahkâm keser.

Jaques bu rollerden birine *commedia dell'arte* karakterlerinden birinden esinlenerek "pantaloon" adını verir. Diğer roller de aynı repertuvarda bulunabilir: Palyaço, *il Capitano*, *il dottore* ve *il vecchio*; *commedia erudita* ile onun türediği Roma komedisinde benzer bir dizge bulunabilir. Shakespeare zamanında *tiyatro* sözcüğü yalnızca bir kişinin öncelikle oyun izleyebileceği bir yer ya da (günümüze kadar ulaşabilen *operating theatre* ve *theatre of war*[1] terimlerinde olduğu gibi) eylemlerin sahnelendiği bir yer anlamını taşımıyordu; aynı zamanda, bazen bunun da ötesine geçerek, sergilenen eksiksiz bir seri anlamını taşıyordu.

1) "Ameliyathane" ve "savaşın kapsadığı alan". (ç.n.)

Bu anlamda, tiyatro, belirli kişilerin belirli yerlerdeki eylemlerini değil, o kişinin yaşamının bir bütün halinde görüntüsünü sunmaktaydı. Shoreditch'te 1576 yılında inşa edilen tiyatroya "Theatre" adının verilmesinin ardında yatan sav buydu. Zaman içinde bu ad her şeyi kaplayıcı olma niteliğini yitirdi ve bizler açısından sahne ışıkları ile yağlıboyanın dar dünyası halini aldı. Shakespeare'in ölümünden çok önceleri, oyun yazarları "özetlenmiş" ya da özüne indirgenmiş bir görünüm sunabilme güçlerine olan inançlarını yitirmişti.

Elizabeth dönemi tiyatrosunu dikkate alırken, gerçeklik arayışının üniversitelerde hâlâ kapalı kapılar ardında yapılan deneylerle değil, kamu içinde sürdürülen tartışmalarla gerçekleştirildiğini anımsamak önemlidir. Görgül yöntem içinden çıkılmaz bir biçimde simyanın adı kötüye çıkmış uygulamalarıyla karıştırılıyordu. Eğitimli insanlar en zor konuları –örneğin birden fazla dünya olup olmadığı konusunu– izleyiciler huzurunda tartışarak kanıtlamaya çabalıyor, retorik gereçleri de sonuna kadar kullanıyordu. Hamlet "oyunun gerekli bir konusu"ndan söz ettiğinde şaşırmamamız gerekir. Okumuş bir kişi olarak Hamlet her türlü oyunu bir tartışma olarak görecek, konuşmaların, eylemlerin ve karakterlerin birleşimi tarafından ima edilen anlamı arayacaktır. Krala göstermek için seçtiği oyun çok kaba bir alegori, bir tür gerçekçi roman olsa da, tiyatronun taklide dayalı eyleminin günlük yaşamın sentezlenmemiş katmanını sergilemesinin nasıl beklenebileceğini temel düzeyde bile göstermez. Bu durumda da, Shakespeare'in oyunlarının anlamı karakterlerin bireyselliğinin işlevleri olarak ifade edilemez, çünkü bunu yapmak onların birer örnek olarak gördükleri

işlevi inkâr etmek ve onlarla izleyiciler arasına üçüncü bir duvar örmek olur – ancak, sergileme esnasında, sinemayla ve romanlarda karakterlerin geliştirilmesiyle benzerlik kurularak bu sık sık gerçekleştirilir.

Kötülüğün doğası: *Othello*

Shakespeare'in trajedisinde ruhun kendi içinde mücadelesi unsuru daima yer alır ve bu unsur birçok yoldan yansıtılabilir. Bunlardan en basit olanı –Shakespeare bunu dinsel öğreti amaçlı oyunlardan almış olabilir– kötülüğün başrol oyuncusunun kişiliğine bir Kötü kişi yoluyla etki etmesinin sağlanmasıdır. Kötü, klasik komedinin entrikacı uşağından geliyor olabilir ya da daha az özbilinçli, İngiliz malı bir ürün olabilir. Kötü'den bir güdüleme ya da eylemleri için neden beklemek yararsızdır çünkü kötülüğün özelliği saçma olması, güdüleme gerektirmemesi ve tutarsız olmasıdır. Böyle bir karakter, sayısız eleştirmenin psikanalizle çözmeye boşu boşuna çabaladıkları Iago'dur. Iago'nun tek amacı Othello'yu mahvetmektir ve bunun için de hiçbir nedeni olamaz. Elizabeth döneminin izleyicileri dengesiz kara mizah anlayışı, karmakarışık ve bir parça da histerik güdülenmesi ve Othello'ya adeta bir parazit gibi yapışmasıyla Iago'yu hemen tanırlar; Iago, Brabantio'nun tanımlamasını dolaylı yoldan da olsa kabul ettiğini görmeden önce bile:

BRABANTIO: Sen kötü birisin.
IAGO: Sen de bir senatörsün.

(1. 1. 118)

Hiç kuşkusuz, Iago'nun betimlemesinde *Macbeth*'teki cadıların betimlemesinden daha fazlası bulunmaktadır, çünkü Shakespeare yeterince sıradan sayılabilecek belirli bir kötülük türünün kendi kendisini gözler önüne sermeye nasıl eğilimli olduğunu gösterme konusunda özellikle titizlenir. Iago'nun baştan çıkaran kişi olduğunu unutursak diye, Iago'nun "cehennemin ıstırapları"ndan ne kadar nefret ediyorsa Othello'dan da o kadar nefret ettiğini anımsatır ve "Zamanın rahminde, doğmayı bekleyen çok olay var" (1. 3.369-70), "Cehennem ve gece / Bu canavarca doğumu günışığına çıkarmalı" (1. 3. 401-22) türünden konuşmalarla olacakları haberini verir.

Iago'nun oyun içinde karakterden karaktere kayarak, Othello'yu tuzağa düşürecek karmaşık senaryolar düzenlerken sergilediği aynı anda birden fazla işe yetişebilme yeteneği doğal olamayacak düzeydedir, tıpkı Rodrigo ile Cassio'yu kaderlerine iterken gösterdiği delice titizlik gibi. Cassio'yu baştan çıkarabilmek için din öğretisi oyunlarının İyi Dost karakteri haline gelir ve aniden içkisi elinde bir şarkı patlatır. Cassio onun bun şarabın etkisiyle yaptığını düşünür, ama Iago'nun düşüncesi farklıdır: "Haydi, haydi, iyi bir şarap bildik iyi bir varlıktır" (2. 3. 300).

Kendi kaypak laflarına kendisi de gülerek, sonunda ne demek istediğini açıklar:

> Peki benim kötü karakteri oynadığımı söyleyenin kendisi ne oluyor,
> Ben bu tavsiyeyi karşılıksız verirken, hem de dürüstlükle...
>
> (2. 3. 327-8)

Kutsal cehennem!
İblisler en karanlık günahlarını büründüklerinde,
Önce cennete özgü bir tavırla baştan çıkarırlar,
Benim şu an yaptığım gibi...

(2. 3. 341-4)

Othello, Iago'nun komplosuna büyü tarafından değil de kendi zekâsı tarafından çekilince ironi daha da artar.

EMILIA: Assınlar beni, eğer ki ezeli bir kötü kişi,
Kurnazlık yapmakla meşgul bir düzenbaz,
Hilekâr, aldatıcı bir köle, bir çıkar sağlamak için
Bu iftirayı planlamadıysa; yalanım varsa assınlar beni.
IAGO: Ayıp! Yok öyle biri; olanaksız.

(4. 2. 132-6)

Kötü, geleneksel olarak, komik bir karakter, bir şaklaban olduğuna göre, Iago'nun bu repliğini sinsice bir bakışla, seyircilere doğru kafa sallayarak ya da göz kırparak söylediğini düşünmek gerekir.

Iago'nun kurduğu düzeni yalnızca seyircilerle Iago bildiği için, aralarında bir tür işbirlikçilik gelişmiştir. Iago ile Kötü şeması arasındaki ilişkiye dövünen eleştirmenler yabancı bir kişinin kendi kendisini mahvetmeye yönlendirilişine seyircilerin de suç ortağı olarak dahil edilmelerindeki inceliği anlayınca yumuşayabilirler. Eylemlerin çoğu gerçekleşirken, seyircinin sahnenin karanlık olduğuna inanması gerekir. Iago dışındaki bütün karakterlerin karanlıkta gözü bağlanmışken, Iago, bir av köpeği gibi, çevrelerinde dolanır, onları cinayete kışkırtır.

Iago'nun oynadığı rolü öğrendiğinde Othello bunu çok doğru yorumlar:

> Aşağıya, ayaklarına doğru bakıyorum, ama o bir söylence,
> Eğer ki sen şeytansan, öldüremem seni.
>
> (5. 2. 287-8)

Ve Iago onunla alay eder: "Yaralandım, efendim, ama öldürülmedim" (5. 2. 289). Othello, Iago'nun "ruh ve beden"ini "tuzağa düşürme" nedenini öğrenmek ister, ama işini tamamlayan Kötü'nün artık bir işlevi kalmamıştır: "Benden bir şey istemeyin, ne biliyorsanız onu biliyorsunuz / Şu andan itibaren tek bir söz etmeyeceğim!" (5. 2. 304-5).

Iago'nun davranışı kişilik olarak değil de "Keder, açlık ya da denizlerden daha sağlam" bir güç olarak açıklanabileceği için, *Othello*'nun eylemi seyircinin yanı sıra onların iyi ve kötü arasındaki mücadele hakkında algılayışlarını da içerecek biçimde genişler. Seyirciler evlerine karşılarına asla Iago gibi birinin çıkmayacağını umut ederek değil, bunun yerine, kötülüğün doğasına ilişkin bir şeyler ve iyi şeylerin ne kadar çabuk karışıklığa sürüklenebileceğine ilişkin fikirler edinerek giderler. Kötülüğün hatalı, tuhaf ve tutarsız olduğu biçimindeki etik kavram Aristoteles'e aittir; ancak, bu niteliklerin kötülüğün etkin bir güç haline gelmesine olanak tanıyacak biçimde bir aracıda somutlaştırılması Hıristiyanlığa aittir. Shakespeare'in çağdaşları hissetmiş olsalar da bizler artık Şeytan'ın aynı anda birden fazla yerde var oluşunu hissedemiyoruz, ama ırkçı şiddetin akılsızca uygulamalarının nesnel bir bağlaşığı olarak Iago

hâlâ bize hitap edebilmekte. Iago bugün hâlâ hayatta ve sapasağlam, göçmenlerin posta kutularına dışkı doldurmakla meşgul.

Değişim kapasitesi: *V. Henry*

Eğer şairlerin mesleklerini savunmak için kullandıkları bahane tiyatronun insanlara kötülükten uzak durmalarının ve iyiliğin peşinden gitmelerinin öğretildiği bir yer olduğu ise, bunun devamının da 'reformasyon ve kefaret ödeme olanaklıdır' biçiminde gelmesi gerekir. Jaques tarafından sunulan insan yaşamının özetinden de gördüğümüz gibi, Elizabeth çağı insanları kişiliği kesin, sınırlandırıcı bir insan kapasitesi olarak görmüyorlardı. Roman karakterlerinin tutarlı olmasını gerektirir çünkü tutarlılık olmazsa karakterler tanınamaz hale gelir, öykü de eksik kalır; oysa sahne çok yönlü insan doğası gerçeğine daha yakından yaklaşabilir çünkü her bir karakterin zaten oyuncu kostümü içinde belirli bir yereyi ve bir adı vardır. Romanın gelenekleriyle başa çıkmayı öğrendikten sonra tiyatroya gelen bugünün eleştirmenleri ve seyircileri Shakespeare'in oyunlarında karakter oluşturmada tutarlılık olması yönündeki taleplerinin ne kadar uygunsuz olduğunu bir türlü göremeyip yine bu oyunlardaki ani değişimleri huzursuzlukla izlerler. Oyun yazarı da bu tür değişimlerin ve sanatı yoluyla getirebileceği mutlu son ile gerçek yaşamda böyle bir çözümün olanaksızlığı arasındaki gerilimlerin tamamen farkındadır, ama bu yolları kullanarak da kaderin nasıl işlediğini gösterebilmektedir.

Shakespeare eleştirmenleri açısından, hiçbir şey, günah keçisi Prens Hal'ın aniden Shakespeare'in tarihsel epiğinin kahramanı Kral V. Henry'ye dönüşmesi kadar kabullenilmesi zor bir şey olamaz. Bunu ölmekte olan babasına ve bunun inanılmazlığının tamamen bilincinde olan seyircilere ilan eder:

Eğer numara yaparsam,
Bırakın öleyim şu anki deliliğimle,
Ve asla bu inanılmaz dünyaya göstermek için yaşamayayım
Amaçladığım asil değişimi!
(4. 5. 151-4)

Kendi krallığını "yeni ve görkemli bir giysi" olarak tanımlar; bu tür giysilerin ona gerçekten de uyup uymadığını görmek için beklemeleri gereken seyirciler de onun değişen statüsünü kendi tanımındaki gibi algılarlar. Krallık konumu süreklilik gerektirir: "Kral öldü, yaşasın kral." Henry kendisinde gerçekleşen değişikliği, sanki kendisi babası haline gelmiş gibi ifade eder.

Ve dilerim onurunuz artsın
Ta ki yaşayıp görene kadar, oğlumun
Sizi hem gücendirdiğini hem de size itaat ettiğini, benim gördüğüm gibi.
Ben de yaşayıp söyleyeceğim babamın sözlerini...
(5. 2. 104-7)

Konuyu daha da belirginleştirmek için tuhaf paradokslar kullanarak konuşur:

Babam mezarında şimdi
Sevgim de yatıyor onun mezarında;
Ve onun ruhunda sürüyor varlığım, keder içinde
Alaya almak için dünyanın beklentilerini,
Boşa çıkarmak için kehanetleri, ve yerle bir etmek için
Kokuşmuş düşünceleri, beni yok sayan
Görünmemin ardından.

(5. 2. 123-9)

Seyircinin, yani Henry'nin ifadesiyle, "dünya"nın, onu görünmesinin ardından yargılamaktan başka seçeneği yoktur, çünkü "bir oyunda düzenlenmesi gereken şey" taklide dayalı hareketlerle ve ezberlenen sözlerle yansıtılmalıdır. Henry'nin doğasındaki değişimin bütünlüğünü seyircilerin kavrayabilecekleri bir ortam yaratmak için, Shakespeare gerçek anlamda şok edici bir savaş alanında onun Falstaff'la karşılaşacağı bir sahne ayarlar. Shakespeare, Falstaff'ı kullanarak onun "narin kuzucuk, tatlı oğlan"ının tahta çıkışının tüm eski içki alemi arkadaşlarının menfaatine olduğu düşüncesine kapılmamızı sağlar. Henry'deki değişiklik karşısında seyirciler de en az Falstaff kadar hayrete düşmüş olmalı.

Benim eskiden olduğum gibi olduğumu varsayma;
Çünkü Tanrı biliyor ve dünya da anlayacak ki
Kendi benliğimi ters yüz ettim ben;
Bana dostluk edenleri de değiştireceğim.
Beni şu an olduğum gibi işittiğinde,
Yaklaş bana, ve sen de eskiden olduğun gibi olacaksın...

(5. 5. 56-61)

Bir İngiliz hükümdarının taht giymesi şimdi olduğu gibi o zaman da dinsel bir tören niteliğindeydi ve bir seri dinsel simge (ruhsal değişimi işaret eden görünür eylemler) içeriyordu; bunlar arasında en önemlisi de vaftiz, onay, atamayla bağlantılı olan kutsal yağ sürünme eylemidir. Henry artık devleti alaya alamaz çünkü kendisi devlet haline gelmiştir. Kişisel hazza ilişkin beklentilerinin tamamı artık dinsel içeriği de bulunan makamının buyruğu altındadır. Burada, Henry'nin kendi kendisine samimi davranmadığına itiraz etmek anlamsız, hem de eski ben yok edilmişken. Bizden bu değişimin mucizevi olduğunu düşünmemiz beklenir – böyle bir düşünce bizim modern duyarlılıklarımıza uygun olmasa da. Aslında, bu değişiklik dinsel toplantılar düzenleyenlerin her gün ilan ettikleri değişikliklerden daha nedensiz ve şaşırtıcı da sayılmaz.

İnsanların ruhlarının istendiğinde kendilerini ıslah edebilecekleri düşüncesi temel olarak iyimser bir düşüncedir. Tamamen Calvincilik karşıtıdır. Shakespeare'in görüşüne göre –bu görüş o zamanlar İngiliz Hıristiyanların çoğunun görüşüydü– ister Protestan ister Katolik olsun, insan potansiyeli Tanrı'nın inayetiyle sınırlıydı. Kötülük insanların kırılganlığını kullanmak için ne kadar uğraşırsa uğraşsın, kutsal gücün aracılığını sağlamak dua eden kişinin elindeydi. Hiç kimsenin lanetlenişi önceden tayin edilmiş değildi. Sözcüğün eski anlamıyla Hıristiyan "piyes" ya da "tiyatro"sunda, başroldeki kişi zafere de ulaşsa, lanetlense de, mutlu bir son yer alır, çünkü Tanrı'nın adaleti yerini bulmuştur. Bu Hıristiyan tema dikkate alındığında, Elizabeth çağı trajedisi kaçınılmaz olanı sağlayamaz. Belki de değiştirilemez olanın eksikliğinin Shakespeare tiyatro-

sunu zayıflattığını düşünmelerinden ötürü, akademisyenler, *Hamlet*'te yer alan bir konuşmaya yepyeni, Elizabeth çağına özgü bir kaçınılmazlık örneği sunduğu gerekçesiyle sımsıkı sarılırlar. Trajedi kahramanının mahvolması kendi doğasının kaçınılmaz bir sonucu olarak görülebilir.

Öyle insanlar vardır ki,
Kimi kötü yönleri alışılmışın ötesinde gelişir,
Mesela doğuştan, Bunda bir suçları da yoktur tabii.
Çünkü doğa kaynağını seçemez ki
Ancak bu dengesiz gelişme yüzünden,
Yıkılır aklın çitleri, kaleleri;
Ya da çok aşırıya varır bir alışkı yüzünden
Toplum içindeki davranışlar, öyle ki bu insanlar
Taşırken, dediğim gibi, tek bir özrün damgasını
İster doğanın uygun gördüğü bir giysi, ister talihin yıldızı
Erdemleri bunun dışında, gökler kadar saf olsa da
İnsanın yaşayabileceği kadar sonsuz
Genel değerlendirmede dikkate alınır,
İşte bu tek kusur: bir damla kötülük bile
Bütün asil geçmişine leke düşürür
Dışlanır toplumun gözünde.

(1. 4. 23-38)

Hamlet trajedisi için en yaygın açıklamalar onun "yaşamsal hata" ya da kararsızlık içerdiğini dile getirir, tıpkı Macbeth'te açgözlülük ya da Othello'da kıskançlık olması gibi; bu niteliklerin tümü de insan kişiliğinin anatomi ya da ırk kadar kaçınılmaz birer yönü olarak görülür. Ancak, bu alıntıda Hamlet öncelikle bir bireyin –o bireyin erdem-

lerine gözünü kapatan ve bireyi tek bir hatasıyla bir tutan– başkaları tarafından algılanma biçimindeki çarpıcı bir hatanın etkilerine değinmektedir. Modern bir Hamlet'in sahnede homurdanıp kararsızca dolandığını, kendi kişiliğiyle gölge dansı yaptığını gözümüzde canlandırabiliriz, özellikle de bu rol sinemaya özgü bir kişinin kendi içini analiz etmesi tekniğiyle canlandırıldığında – tıpkı özürlü bir insanın bir gökdelene tırmanma çabasını izler gibi; ama bunu gerçekleştirmek de oyunun sunduğundan daha azına razı olmak anlamına gelir. Shakespeare trajedilerinin seyircisinin acıma ve korku hissinden ötürü felç olmuş bir biçimde oturup tehlike potansiyeli taşıyan bu duyguların defedilmesini pasif bir biçimde beklemesi gerekmez. Bunun yerine, seyirci anlama, yorumlama ve yagılama süreçlerine etkin bir biçimde katılır, acısını paylaşma ve lanetleme, özdeşleşme ve dışlama arasında sürekli gidip gelir.

Oyunun (Hamlet'in sözlerindeki) gerekli konularını anlamak için, seyircilerin hem karakterlerin monologlarıyla açığa vurdukları duygulara doğru çekilmeleri, hem de birer gözlemci olarak apayrı bir varoluşa sahip olduklarını asla unutmamalarının sağlanması gerekir. Shakespeare tiyatrosunun eylemi zaman ve uzam açısından dikkatle hesaplanmıştır, koroya özgü yorumlarla bezenmiştir. Shakespeare yabancılaştırma amaçlı bütün gereçleri kullanır – tiyatronun durumuna değinmeler, aralara sıkıştırılan şarkılar, özetler, hareketlerin ön plana çıktığı ve sözün yer almadığı bölümler, maskeli figürler, komik aralar, tarihsel açıdan hatalı değinmeler, belli konulara değinmeler, soyut fikirlerin şematik ya da simgesel yönden temsil edilmeleri. Seyircilerin değer ölçüleri daima dikkate alınır; kuşkular

asla tamamen bastırılmaz. Akademisyenlerin anlamakta ve uygulamakta en çok zorlandıkları da Shakespeare'in sanatının bu yönüdür. Bu, elbette, Shakespeare düşüncesinin temel bir niteliğidir; bu nitelik de fikirlerin oyunun diyalogları içinde nasıl ortaya çıktıklarını gösterme çabası olmadan doğru bir biçimde yansıtılamaz. Bu da hem oyunun kişilerini hem de düşünen ve hisseden seyirci topluluğunu içerir.

Hamlet ve kahramanca kuşku

Tiyatroya özgü bu dinamiğin işleyişini gösterme açısından en tutarlı örnek, Sidney'nin *The Apologie*'de dile getirdiği trajedi tanımına tıpatıp uyan *Hamlet*'tir:

> Yüksek düzeyde ve kusursuz Trajedi, yani en büyük yaraları açan ve dokuyla kaplanmış ülserleri gösteren, kralların birer tiran olmaktan korkmasını, tiranların da zalimlik içeren mizah anlayışlarını sergilemelerini sağlayan, hayranlık ve acıma hissinin karışık duygularıyla bu dünyanın belirsizliğini ve yaldız kaplı çatıların ne kadar zayıf temeller üzerine inşa edildiklerini öğreten…

Oyun, temelleri kaygan, yalan dolu bir dünyada rehberli tur niteliğindedir; öyle ki, hem gördüğümüz ve işittiğimiz şeylerden hem de kendi karar ve eylem gücümüzden kuşku duyarız. Oyunun ruh hali Montaigne'in *Apology for Raymond Sebond* adlı çalışmasındakine çok benzer ve oyunda Montaigne'in Florio tarafından çevirisi

yapılan *Denemeler*'inin sözel yansımaları görülür; ancak, Shakespeare ile Montaigne'in düşünce temelinde dostluğu konusunda bir şey bilinmezken, insanlık koşulunun paradokslarla yüklü olduğunun bütün Elizabeth çağı düşünürlerince bilindiğini de unutmamak gerekir. Sir John Davies'in *Nosce Teipsum*'da itiraf ettiği gibi:

Biliyorum bedenimin nasıl da kırılgan olduğunu,
Hiç güç sarf etmeden, tüyler bile onu öldürebilir:
Biliyorum zihnimin tanrısal doğası olduğunu,
Ama o da hem akıl hem de irade yönünden çürüyebilir:
Biliyorum her şeyi bilme gücüne sahip ruhum,
Ama her açıdan da kör ve cahil:
Biliyorum doğanın küçük krallarından biriyim,
Ama tutsağıyım onca şeyin hem düşkün hem sefil.
Biliyorum yaşamım bir ıstırap ama yine de varım,
Biliyorum alay ediyor duyularımla her şey:
Ve sonuçta, biliyorum ki ben bir insanım,
Yani gururlu ama yine de sefil bir şey.

Sir John Davies'in bildikleri aslında hiçbir şey bilmediğini gösterir: ironi Hıristiyan kuşkucuların doğal tarzıdır. Bu tür bir düşünce biçimi hoşgörü ve çoğulculuğun ön aşamasını oluştursa da yumuşaklık içermez. Kuşku duymak yorucu bir iştir; Hamlet'in durumunda ise kahramanca. Hamlet'in ruhsal kahramanlığı ile ahlaklılık yönünü hiç sorgulamadan kendi intikamının peşinde gözü kapalı koşuşturan Fortinbras'ın fiziksel kahramanlığı ironi yüklü bir havada oyun boyunca karşılaştırılır. Hamlet toplu katliama girişerek ailesinin onurunu geri alamayışından ötürü kendi kendisine

eziyet edebilir, hatta etmelidir de, ama onun seçtiği yol –ıstıraplı ve tehlikeli olsa bile– doğru yoldur.

...Utanarak seyrederken
Her an ölebilecek yirmi bin insanı,
Ki onlar, bir fantezi ve bir parça şöhret uğruna,
Yatağa gider gibi mezarlarına gider, uğruna çarpıştıkları alan
Onca insanın nedenini sorgulayamadığı yer,
Yokken hepsine yetecek mezar ve darken toprak
Ölenleri gizlemeye...

(4. 4. 59-65)

Bu monologu işitene kadar, seyirciler, Hamlet rehberliğinde Elsinore'un parlak ve kaygan dünyasında epey bir yol almıştır. Hamlet'in seyircilerle oluşturduğu yakın ilişki onun Claudius'un konseyde kral olarak boy göstermesini izlediği andan itibaren başlar; burada, sahnedeki karakterlerden biriyle konuşmadan önce seyirciyle konuşur. Yaslı biçemini sorgulayan annesine yanıt olarak, seyircilerin inanmaktan başka çarelerinin olmadığı bir sav öne sürer:

Yalnızca kapkara pelerinim değil, sevgili anne,
Geleneksel simsiyah giysilerim de değil,
Ne derinden iç geçirme,
Hayır, ne de gözlerden gürül gürül akan nehir,
Ya da yüzdeki kederli ifade,
Ve beraberinde kederin türlü biçimleri, türleri, şekilleri,
Beni gerçek anlamda anlatabilecek olan. Bunlar aslında birer dış görünüş,

Çünkü bunlar bir insanın taklidini yapabileceği eylemler;
Ama bendeki gösteriyi de aşan şey...

(1.2.77-85)

Böylece, kendisini dinleyicilerle Elsinore'un yapmacık davranışları arasına yerleştirir; seyirciler onu kendi yaşamlarından tanırlar ve onun gerçekliğin farklı bir türüne ait olduğunu kabullenirler. Hamlet seyircilere sonu gelmez kılıkları içinde gerçekliği gösterecek ama bunu yaparken de, zihnin kendisine güvenilemeyeceği için, kendisi de bozulma ve delirme tehlikesi yaşayacaktır.

İlk monologunun ardından, Hamlet'in başrol oyuncusu olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, seyirciler sahne üstünde yeni bir vekille karşılaşırlar: Horatio gelip Hamlet'e seyircilerin zaten bildikleri şeyi anlatır. Seyirciyle başrol kişisi arasındaki yakınlık başrol oyuncusunun bu sessiz izleyiciye karşı sergilediği samimiyetle daha da güçlenir; ölmekte olan Hamlet zorluklarla edindiği gerçeği de ona emanet edecektir:

Ah güzel Horatio, nasıl da yaralı bir ad
Her şey böylesine bilinmeden, yaşayacak ardımdan!
Eğer yüreğinde bana biraz yer ayırdıysan
Uzak tut kendini bu sonsuz huzurdan,
Ve bu haşin dünyada soluk almaya devam et acıyla
Anlatmak için öykümü.

(5. 2. 349-54)

Hamlet'in üçüncü sahnesinde Elsinore'un iç yüzü gösterilir; Laertes'in Hamlet'e kara çaldığını ve Polonius'un

da özellikle kandırma ve yönlendirme konularına vurguda bulunarak oğluna geleneksel tavsiyelerde bulunduğunu, ardından da aynı politik incelikleri kızına da öğretmeye çalıştığını görürüz. Normal olarak, gelenekler gereğince, o an sahnede bulunmayan bir karakter hakkında söylenenlere –özellikle inkâr edilmediği sürece– inanmamız beklenir; ancak, Ophelia'nin donuk davranışı ("Ne düşünmem gerektiğini bilmiyorum, efendim") ve Polonius'un zalimce kinizmi bizi inanmaktan alıkoyar. Hamlet bir sonraki ortaya çıkışında insanlara ilişkin söylenen en kötü şeylere inanma eğilimimizi lanetlediğinde de kuşkularımızda haklı olduğumuz ortaya çıkar. Seyirciler, kendilerini sahne üstünde temsil eden Horatio yoluyla Hamlet'e sadakat yemini eder, ne kadar tuhaf davranırsa davransın ona güvenini asla yitirmeyeceğini ifade eder. Hemen ardından, yine Hamlet'in içinde yer almadığı bir sahne gelir ve bu sahnede Polonius'un inandırıcılıktan uzak, yükseklerden atan ahlaklılığının ardında nelerin yattığını keşfederiz. Kendi oğluna kara çalması için bir casusa para öder ve bunu öylesine rezilce yapar ki adam üstüne vazife olmadığı halde itiraz eder. Kendisi de bir casus sayılan Ophelia koşturarak gelir ve Hamlet'in tuhaf davranışlarının ilkini rapor eder. Polonius bunu aşk yüzünden aklını yitirme olarak yorumlar; seyircilerin Polonius'un yorumlarına inanması için hiçbir neden yoktur. Büyük olasılıkla Hamlet Ophelia'nın yüzünde bir şeyler bulmayı ummuş ama bulamamıştır – zaten onu Elsinore'un tümünde bulamayacaktır.

Elsinore sakinlerinin Hamlet'i nasıl gördükleriyle seyircilerin onu nasıl tanıdıkları arasındaki bağlantısızlık bilerek oluşturulur, çünkü Elsinore'un kendisi hakkın-

da anlattıklarına inanmamayı öğrenmesi gerekmektedir. Hamlet'in aşk mektubunda yer alan "gerçek bir yalancı" ifadesinden kuşku duyulması talebini Hamlet'ten kuşku duymaya tercih edeceklerdir. Gitgide, Hamlet bir sonda görevini üstlenir ve Elsinore'un bedenini kokuşmuşluğunun kökenini bulabilmek için araştırır. Hamlet'in Danimarka'nın hastalığına "cezalandırıcı ve elçi" olma hakkından kuşku duyduğumuzda, oyun tam bir kaosa dönüşür; tekbenciliğe kayma tehlikesini unuttuğumuzda da –bu tehlike rehber olarak kendi aklımıza güvendiğimizde her zaman mevcuttur– konunun doğasını anlamadık demektir. Altın çağını yaşadığı dönemde Protestanlık bireyin vicdanının egemenliğini vurgulamaktaydı.

Hamlet'in teşhis için kullandığı ilk gereç bir oyundur: oyun içinde oyunun, oyunun kendisine çok düzgün bir biçimde uyması Elizabeth döneminin eğitimli insanlarının çok hoşlandığı, apayrı bir dehanın tipik bir örneğidir. Hamlet'in sahneye koyduğu eser ayrıntılı sözsüz oyunuyla, girişiyle, uyaklı beyitler biçimindeki uzun konuşmalarıyla aşırı düzeyde yapısaldır. Bu stilize yapının içerdiği şey ise Danimarka'nın hastalığına neden olan "bilinmez gerçek"tir. Hamlet'in çevresinde, Elsinore daha doğal türden yapmacık hareketler sunmaktadır ve bu hareketler de yalanlardan başka hiçbir şey taşımamaktadır. Polonius'un sahnelediği ve Gertrude ile Claudius'un da gizlice izledikleri bir oyuna Hamlet'i çekebilmek için Ophelia okur gibi yapar. Polonius'un planı uyarınca Gertrude Hamlet'i odasına çağırır. Her seferinde seyirciler bu komplo sırrına ortak olurlar ve her seferinde de Hamlet tahminlerinde haklı çıkar.

Elizabeth çağının izleyicileri intikam trajedisinin geleneklerinden, en azından bizim bugün casus romanlarının karmaşık kurallarını kavrayışımız düzeyinde haberdardı. Claudius'un katil olduğunu bildiği savını ilk dile getirişinden itibaren, Hamlet ölümcül bir tehlikenin içindedir – hem zalim Claudius tarafından yok edilme tehlikesi, hem de lanetlenme tehlikesi. Tanrı'nın Kırbacı hemen ardından ateşte yakılır. Bu gerçeği unutmayalım diye, Hamlet'in dua ettiği için Claudius'u öldürmemeye karar verdiği sahne bunu anımsamamıza yardım eder. Claudius'u öldürmeyi başaramayınca, Hamlet intikam kulvarından çıkar ve bir anda avcı yerine av halini alır. Rosencrantz ile Guildenstern küçük köpek yavruları haline sokulduklarında, "Saklanın, tilki geliyor, ve peşinde de diğerleri!" diye bağırır. Seyirciler onun ne demek istediğini çok iyi anlasa da sahne üzerinde onu işitenlerin eli ayağı birbirine dolanır. Yalnızca, seyircilerin bildiklerini paylaşan Claudius, Hamlet'in neyin peşinde olduğunu bilir. Hamlet'le yüz yüze gelmekten kaçınır ve bunun yerine gizlenip izlemeyi seçer – sanki intikam peşinde koşan Hamlet değil de kendisiymiş gibi. Eğer Hamlet Danimarka'yı düzeltecekse, bunu yapmak için ölmesi gerekeceğini anlamaya başlarız. Tanrı'nın kırbacının yerini hekimlik alır. Hamlet bu görevden cerrahi diye söz eder: "En iyisi sonda sokmak, iç organlarına kadar" (2. 2. 593; karşılaştırın 3. 2. 296-7). Claudius ironik bir geçişle Hamlet'in betimini ödünç alır; Hamlet'i hastalık olarak, bu hastalığı tedavi edecek neşter ve ispirto olarak da kendi zehirlerini ve Laertes'in kılıcını görür (4. 3. 9-10; 4. 7. 122). Asıl eylem kaçınılmaz bir biçimde bitişe yaklaşmaktadır, ama yeni bir tehlike söz konusudur. Hamlet ortalarda dolanan salgına

kurban düşüp ahlaksal açıdan en az diğer Danimarkalılar kadar duyarsız hale gelebilir.

Danimarka'nın asıl hastalığı devasa bir komplo değil, merak eksikliği ve belli belirsiz meseleler hakkında duylan kaygıdır. Elsinore halkı görünümü bozmamaktam, kudretli kişilerin ihsanını başlarından eksik etmemekten memnundur. Bu duyarsızlıkları da tahtın gerçekten de kötü bir adam tarafından gasp edilmesine izin vermiştir. Hamlet annesinin yüreğini sıkıştırmaya kalkıştığında, aslında onun ahlak duygusunu uyandırmaya çalışmaktadır. Hamlet'in asıl rakibi Claudius'un suç işlemeye yatkınlığı değil, Claudius'un var olmasına izin veren ruhsal körlüktür. Bu körlüğü ortadan kaldırmak (ve izleyicilerin ahlak bilincini sağlamlaştırmak) için kıyılan can karşılığında cana kıymak yeterli değildir. Ölümcül cerrahiyi yerine getirecek olan silahları taşıyan Osric'in, yani sıradan kötülüğün maske takmış biçiminin ortaya çıkması, yalancılık üzerine incelememizin de doruk noktasıdır.

Derler ya, memeyi emmeden yaranmayı öğrenmiş.
Bu sayede o – ve onun gibi aynı sürünün üyelerini ben
bu soysuz çağın yetiştirdiğini biliyorum – yalnız şerbet verirler
nabza göre ve kendilerine benzeyenlerle dost olurlar; bir tür
mayalı birikinti gibi, dolanırlar oradan oraya
moda ve fazlasıyla irdelenmiş görüşler arasında; ve
onları dile getirmeye çalıştıklarında, köpükler saçılır ağızlarından.

(5. 2. 184-91)

Hamlet kendi ölümüne Hıristiyanlığa yakışan bir teslimiyet anlayışıyla gider. Horatio'nun çıkış yolu önerisini de Matta İncili'ni (10:29 ve 24:44) anımsatan sözlerle reddeder: "Bir serçenin düşüşünde bile ilahi takdir vardır. "Şimdi oluyorsa, vuku bulmayacaktır bir daha, vuku bulmayacaksa, şimdi olmalıdır, şimdi değilse, nasılsa olacaktır, hazırlığı tam olmaktır tüm mesele" (5. 2. 215-18).

Ölümden önce hesap gören bir adam gibi, kendi katilinden affını diler. İlk kez olarak, seyirciler Hamlet'in olacakları bilmediğini ve tahmin edemediğini, mezbahaya giden bir kuzudan farkı olmadığını bilmektedir. Claudius'un içindeki kötülüğü iyileştiremeden, kendisi ölmektedir; işte, ancak o zaman, Claudius'u kendi zehrinin gücünü hissetmeye zorlayabilir. Cerrahi müdahale tamamlanmıştır. Horatio'nun kollarında, seyircilere veda eder.

Bu olay karşısında solgun ve titrek görünen sizler,
Bu oyunun yalnızca sessiz seyircileri,
Eğer zamanım olsaydı…
Ah, anlatırdım size –
Ama öyle olsun. Horatio, öldüm ben;
Sen yaşa; anlat beni ve amacımı olduğu gibi
Merak edenlere.

(5. 2. 339-45)

Seyirciler sıradan bir intikam trajedisiyle başlayıp Hamlet'in algılayışı ve Laertes'in kör edici hiddeti arasındaki uçurumu aşarak çok uzun bir yol kat etmiştir. Bu yolculuk ilk başlangıç noktasını oluşturan ve –Laertes ile Fortinbras karakterleriyle kişileşerek– sürekli ölçüt olarak

kullanılan intikam geleneği olmaksızın olanaksızdır. Seyircilerin tanık olduğu şey yalnızca kuşkucu bir kişinin tuhaf davranışları değildir; seyirciler aynı zamanda kuşku duyma ve cepheleşmenin gerilimine de tanıklık ederler. Elizabeth çağı insanları tartışma, vaaz verme ve retorik polemiğin her türüne bizim olmadığımız kadar alışkındı; böyle olsa bile, bir Rönesans insanının yoğun içerikli dilinde yer alan uzun konuşmaları işitmeye alışkın olmayan modern seyirciler de oyunun metafiziksel eylemi aktör tarafından yorumlandığı sürece *Hamlet* karşısında büyülenmektedir.

Macbeth: günah, faziletin işleyişi

Şu halde, Shakespeare'in bir düşünür olarak başarısı özgün kavramları formüle etmesinde ya da yeni bir felsefe dizgesi oluşturmasında değil, Elizabeth dönemi düşüncesinin sıradan niteliklerini alıp bunları gerçeğe dönüştürmesinde yatar. Shakespeare'in bulduğu şey yararlı fikirlerin melez ve dizgesel olmaktan oldukça uzak bir kümesiydi; yaptığı şey de onlara somutluk ve gerçeklik, "yerel bir konum ve bir ad" kazandırmaktı. Shakespeare'in önde gelen amacı, modern tiyatro diliyle "seyirciyi peşinden sürüklemek"ti. Diğer hiçbir unsur –"trajedi, komedi, tarihsel, kırsal, kırsal-komik, tarihsel-kırsal, trajik-tarihsel, trajik-komik-tarihsel-kırsal, bölünemez sahneler ya da sınırsız şiirler"den (*Hamlet*, 2. 2. 392-6) oluşsa bile, tiyatro eserinde zaman, yer ve benzerleri arasındaki birlik olması– onu ilgilendirmiyordu.

Onu ilgilendirmeyen bir diğer unsur da –Horatio'nun (ve seyircilerin) kahramanlarının "bölük bölük melek-

ler" tarafından istirahat yerine götürüleceğinden emin olduğu düşünülürse– *Hamlet*'in gerçek bir trajedi olup olmadığıdır. Sonları kurtuluşla biten oyunlar genellikle komedi olarak adlandırılıyordu, fakat Shakespeare zamanında bu terim başrol oyuncusunun mahvolmasıyla biten *All for Money*, *Common Conditions*, *The Tide Tarieth no Man*, *The Longer Thou Licest the More Fool Tho Art*, *Enough is as Good as a Feast*, *Liberalitie and Prodigalitie* oyunları da içeriyordu. Bu oyunların yazarları da oyunları Thomas Lupton'ın *All for Money* (1578) adlı oyununda olduğu gibi sunmaktaydı:

Tanrı'ya yalvarır, izleyenler, böylece etkilenenler,
Kederlenilmesindense hatalarını onarmayı yeğler.

"Acınası ve tuhaf" konuları ele alan "çok neşeli ve kederli komediler" *Macbeth*'in atalarıdır. *Macbeth*'in yapısı çok basittir. Başroldeki kişinin büyüklüğü kabul ettirilir; baştan çıkarılır, hata yapması sağlanır, sonunda da yok edilir. Baştan çıkarma dışarıdan gelir – bu kez bir Kötü olarak değil, cadılar biçiminde. Oyunda, seyircilerin cadıları Macbeth'ten önce tanımaları ve cadıların ne mekâna ne de zamana bağlı kalan, dışlanmış meleklerin güçlerine sahip varlıklar olduklarını Macbeth'ten önce öğrenmeleri önemlidir. Komik bir ölçü olan Hudibras[2] ölçütünde konuşurlar – tam da doğrudan Şeytanın soyundan gelenlerin popüler tiyatroda konuşmaları gerektiği gibi.

2) Samuel Butler'ın yarattığı uyduruk kahramanlık şiirleri ölçütü. (ç.n.)

Ölümcül günahın devreye girmesi ciddi bir malzeme, eksiksiz bilgi ve tam onay gerektirir. Macbeth'te Shakespeare (örneğin Faustus'un aksine) eylemi yerine getirme, suçunun ne kadar tiksindirici olduğunu bilme ve suçu işledikten sonra da inkâr yoluna gitmeme gücüne sahip bir karakter yaratır. Burada ironi hiç görülmedik düzeydedir: Macbeth cehennemliktir çünkü o bir kahramandır. Ama cehennemlik oluşu kaçınılmaz değildir. Sahne üzerindekilerin tümüne oranla ruhsal açıdan daha bilinçli olduğu için Macbeth bize cennetin ve Tanrı'nın inayetinin varlığını anımsatır. Onu baştan çıkaranlar sınırlılıklarını bilirler: yalnızca Tanrı'nın yaşam ve ölüm üzerinde bir kudreti vardır ve yalnızca bireyin kendisi kendisinin cehennemlik olmasını sağlayabilir. Cadıların büyük eziyet çeken kaptan (ve dolayısıyla da Macbeth) hakkında dedikleri gibi, "Teknesini yitirmese bile, / Yaman fırtınaya tutulacak yine de" (1. 3. 24-5).

Macbeth'in cadılar karşısındaki zayıflığı aşırı batıl inançlı olmasından değil, onu yanlış bir adın atmaya yönlendiren yozlaşmış tutkularından kaynaklanır: cadıların kehanetlerinden ikisinin gerçekleştiği gerçeğini yanlış yorumlar. Macbeth'in kendi kendisini kandırışı kasıtlıdır. Duncan'ın başlıca savunucusu sıfatını taşıyan Macbeth'in yaşantısı şimdiye kadar sadakat tarafından yönlendirilmiştir: kendi başına yönetme fikrini kafasına yerleştirir yerleştirmez zaten yozlaşmış demektir. Duncan'ın düşmanlarının kırbacı, kılıcını krala çevirmeden krallığı kendisi için düşünemez. Kendi kendisine "Eğer talih beni kral yaparsa, talih niye taçlandırsın beni / ürpertmeden tüylerimi" (1. 3. 144-5) derse de, kendisini suçlu hissetmektedir bile. Suçundan ötürü duydu-

ğu vicdanının sesi de olmasa, onu baştan çıkaran bir sonraki kişiye, yani karısına yapacak pek bir şey kalmaz.

Lady Macbeth kocası vicdani açıdan bu kadar yumuşak olduğu için onu hor görse de (1. 5. 16-21), bu durum onun en iyi müttefiki durumundadır çünkü, savına göre, Macbeth tahtı ele geçirmeyi zaten istediğine ve kralı öldürmeyi kafasında kurduğuna bakılırsa, bu eylemi yerine getirmesinin önündeki tek engel korkudur ve korku da onursuzluktur. Bir kez daha, Macbeth bu hatalı akıl yürütmeye kapılır. Seyirciler –Tanrı gibi "keskin gözlerle yargılayan izleyici"ler– Lady Macbeth'in kötülüğün gücünden o dehşet verici istekte bulunuşunu seyreder:

...Gelin haydi ruhlar
Ölümlü düşüncelere eşlik eden, hadım edin beni burada
Ve doldurun beni baştan aşağı, tepelemesine
Haince gaddarlıkla! Koyultun kanımı;
Merhametin yolunu ve geçişini engelleyin,
Öyle ki doğanın vicdanı titreten hiçbir duygusu
Sarsamasın uğursuz amacımı, ne de arasına girsin
Hedefimle sonucunun! Gelin göğüslerime
Ve alın sütümü doldurun yerini ödle, katillerin aracıları,
Her nerede o şekilsiz varlığınızla
Bekliyorsanız doğanın uğursuzluklarını! Gel, zifiri karanlık gece,
Ve bürün cehennemin en koyu dumanına,
Bürün ki keskin bıçağım göremesin açtığı yarayı,
Ne de gökler bakabilsin karanlığın örtüsü arasından
Bağırmak için, "Dur, dur!" diye.

(1. 5. 40-54)

Kötü kişiden beklendiği gibi, bu konuşma tutarsızlıklarla yüklüdür. İnsan doğanın kötülüğünü isteyen bir güçten doğayı geçersiz kılmasını isteyemez; aynı şekilde, insan burada izleyici olarak değinilen Tanrı'nın gözlerinden hiçbir eylemi gizleyemez. Gerçek izleyiciler, tıpkı tanrısal olan gibi, sahne karanlığının derinliklerini görebilir ve gördükleri şey de doğanın Lady Macbeth'e zorla kabullendirdiği vicdan azabının onun eylemi yerine getirmesine engel olduğudur. Günahkârların aklı da aynı duygularla dopdoludur: Macbeth dehşet verici eylemine muhalefet eden güçlerin çok iyi farkındadır. Duncan'ın erdemleri

Melekler gibi dile gelecek, trampet gibi gür sesli, karşı çıkarak
Onun canını alanı tümden lanetleyecek;
Ve merhamet, yeni doğmuş çıplak bir bebek gibi,
Adımlarken fırtınayı, ya da göğün kanatlı bebekleri, binmiş
Havanın görünmez ulaklarının sırtına,
Her bir göze üfürecek bu korkunç akıbeti,
Öyle ki gözyaşları boğacak rüzgârı.

(1. 7. 19-25)

Macbeth de Banquo gibi meleklerin bir türü olan Kudret'ten kendisini lanetli düşüncelere karşı korumasını isteyebilir; ama o bunun yerine –boş yere– eyleminin görülmemesini diler:

Ey sağlam, sapasağlam dünya,

İşitme adımlarımı, ne yöne adım attığımı, yoksa
Senin o taşların ağzından kaçırır nerelerde olduğumu.
(2. 1. 56-8)

Burada sözünü ettiği dünya yüzlerce çift göz –aralarından bazıları "Yapma, yapma!" diye bağırmamak için kendisini zor tutmaktadır– tarafından izlenen, burun gibi uzanan sahnenin tahtalarıdır. Tövbe etme olanağı her zaman çok yakınındayken Macbeth bunu reddeder. Dehşet verici eyleminin sonucu da, şimdi, doğruyu söylediği durumlarda bile, yalan söylüyor olmasının gerekmesidir.

Bir ölü olsaydım bu olaydan bir saat önce
Mutlu bir yaşam yaşamış olurdum; çünkü şu andan itibaren,
Hayatta ciddiye alınacak hiçbir şey yok artık:
Her şey yalnızca oyun: şan ve şeref öldü;
Yaşamın şarabı tükendi, ve geriye tek
Kalan da böbürlenmek için, şu kubbe.
(2. 3. 91-6)

Bu, Macbeth'in Duncan'ın ölümüne yaktığı sahte ağıttır: bunu tam bir ikiyüzlülükle söyler, ama her bir sözcüğü de doğrudur. Oyunda kaba hicvin –hamal ve onun arzu ve başarım konusundaki üst düzey tartışmaları komik bir şekilde alaya almasıyla cadılar sahnesi pantomimi biçiminde– birdenbire ortaya çıkması eleştirmenleri de zor duruma sokmaktadır; ama eğer Macbeth'in yaşamının da trajik bir kaba komediye dönüştüğünü düşünecek olursak, bu durumların ikisini de saçma ortamın bağıntı-

ları olarak görebiliriz. Macbeth kendi ruhunu öldürmeye çalışmakta, ruhu da bir o kadar kararlılıkla ölmeyi reddetmektedir. Suçluluk duygusu Tanrı'nın inayetiyle güçlerini birleştirerek onu pişmanlığını dile getirmeye zorlar, ama Macbeth kararlıdır. Ümitsizlik yüzünden adeta felç olan Macbeth karısıyla işbirliğine gitmeyi ya da kendisini elde ettiği krallığı yönetmeye adamayı da düşünemez. Kötülüğün gücüne güvenilemeyeceğini öğrenmektedir ve iyiliğin güçlerinin boy gösterip göstermeyeceğini görmeyi beklemektedir. Hem karanlık güçlerin hem de kendi gücünün doğasına kanan Lady Macbeth aklını yitirerek ölür. Karanlık ve anlamsız dünyası içinde, Macbeth cadıların kehanetini kendi lehine döndürmek için umutsuzca da olsa son bir çaba sarf eder ve başaramayınca da onlara lanet okur:

Zehirlenmiş olsun içinde gezindikleri hava;
Ve lanet olsun onlara güvenen herkese!

(4. 1. 138-9)

Böylece kendi lanetlenişini de dilemiş olur.

Bu noktaya kadar oyunda Macbeth'in kötülüğünün panzehirinin yakınlarda bulunduğuna ilişkin herhangi bir ipucu verilmemiştir. Masum bir insanın çıkardığı ilk ses de Macbeth'in uşağının Macduff'ın küçük oğlunu öldürmesiyle susturulur. Bir sonraki sahnede Malcolm kendi ailesini koruma konusundaki başarısızlığı hakkında Macduff'ı sorgular – sanki o da, seyirciler gibi, Macbeth'i mağlup edebilecek kadar değerli birilerinin olup olmadığı konusunda kuşkuya kapılmış gibidir. Macduff haykırır:

Kan akıt, zavallı ülke, kan akıt!
Ulu zorbalık! Sağlam at temelini,
Nasıl olsa iyilik hesap sormaz sana!

(4. 3. 31-3)

Ardından, Shakespeare'in tüm eserleri içinde en alışılmadık konuşmalardan birinde, Malcolm

Melekler parlak hâlâ, en parlak olanları düşmüş olsa da;
Kötü olan her şey erdemin giysilerine bürünse de,
Yine de erdem olduğu gibi görünmeli

(4. 3. 22-4)

demesinin ardından kendi kendisini sınırsız şehvet, "önlenemez açgözlülük" ve tam bir düşkünlükle suçlar; sonunda Macduff buna karşı durur çünkü

Hoşgörü denen o tatlı sütü cehenneme yollar,
Evrensel barışı yerle bir eder, bozardım
Dünya üzerindeki dirlik düzeni.

(4. 3. 98-100)

dediği adama hizmet edemeyecektir.

Malcolm'un sıraladığı biçimiyle bir kralda olması gereken erdemler –"Adalet, Doğruluk, Ilımlılık, İstikrar, / Cömertlik, Kararlılık, Merhamet, Alçakgönülülük, / Kendini adama, Sabır, Cesaret, Metanet"– bu biçimde anımsatılınca, Vaiz Edward'ın kutsal nitelikleri ve sıraca hastalığını tedavi etme konusundaki kalıtsal yeteneği teması karşısında Malcolm'un neden kendisini yanlış tanıttığını merak ederek fazla zaman harcamamız gerekmez.

Bu tuhaf becerisi de yanında,
Tanrı vergisi kehanet gücü var,
Ve türlü çeşit nimeti de tahtının çevresinde,
Erdem dolu sözler söylüyor ona.

(4. 3. 156-9)

Pişmanlık ve inayet teması ve bu temanın işleyişi böylece ifade edildikten hemen sonra, bu tema günahlarının cezasını kendisinin değil de karısı ve çocuklarının çektiğini gören Macduff tarafından kavranır.

...Tanrılar aşağı baktı da,
Hiç karışmadı mı? Günahkâr Macduff,
Senin yerine öldürüldü onlar!

(4. 3. 223-5)

Macduff'ın kendisini ilahi takdire bırakıp tövbe etmesi Macbeth karşısında ilerleyebilmesine olanak sağlar: "Yukarıdaki Ulu Güçler / Aletlerini kuşandılar" (4. 3. 238-9). Ulu güçlerin aletleri de Malcolm ve Macduff'tır.

Dunsinane'de tekbencilik hâlâ hüküm sürmektedir. Akıl dengesi bozulan Lady Macbeth gördüğü düşte hâlâ kendi kendisine olan bitenin artık gerçekleştiğini ve günahı cezalandıracak hiçbir kudretin bulunmadığını söylemektedir. "Onu bilenden korkmamıza ne gerek var / Kudretimizi sorgulamazken kimse?" (5. 1. 35-7). Macbeth'i sinirlendiren, Lady Macbeth'in haklı olabileceği, yaşamın belki de şu an ne korku ne de acıma hisseden kendisi açısından hiçbir zaman şimdi olduğu kadar anlamlı olmadığı düşüncesidir. "Kötülük, benim canice düşüncelerimin ya-

nında / Bir kez bile ürkütemez beni" (5. 5. 14-15). Karısının ölümüne ağlayamaz bile – karısının ölüm haberi öykünün tamamı içinde yalnızca "Bir aptal tarafından anlatılan, gürültü ve hiddet yüklü, / Hiçbir anlam taşımayan" (5. 5. 27-8) bir diğer saçmalıktır.

Cadıların Macbeth'e yaptıkları zalimce şaka henüz ortaya çıkmış olmasa da Macbeth gülmeye başlamıştır bile. Alay konusu olduğunu, eşek şakasına konu olduğunu bilir (5. 7. 1-2), ama bu arada bir kadından doğmuş hiçbir adamın onu öldüremeyeceğini söyleyen cadıların bu dünyada doğmuş hiçbir adamın onunla boy ölçüşemeyeceğini demeye getirdiği sonucuna varır. Macduff onunla alay edildiğini,

> Taşıdığın büyüye dövün sen;
> Ve sor da o hâlâ hizmet ettiğin melek
> Anlatsın sana, Macduff annesinin rahminden
> Zamanı gelmeden koparılmıştı.
>
> (5. 8. 13-16)

sözleriyle gösterince de Macbeth kötülüğün güçlerinin insanlara hizmet etmeyeceğini nihayet anlar.

Shakespeare'in Macbeth'in gerçekleştirdiği dehşet verici şeylerin her bir aşamasına hayat verme yeteneği sayesinde, Macbeth sapkınlığa kapılan kahramana kusursuz bir örnek oluşturur. Kişiliğinin aşamalı olarak gelişen ve Macbeth'i oluşturan yönleri yoğun ve imalı uyaksız şiirle öylesine bir canlılıkla sunulur ki onun kişiliğine yönelik bütün kuramları bu şiirin mısralarına dayanarak oluşturmaya yönleniriz; ancak, *Macbeth* böyle bir sürece

Hamlet'ten daha iyi direnir. Karakter evrenselliğinde direnir, tıpkı sahnenin sahipsiz bir alan, kozmik güçler denizinde bir yarımada, "Tanrı'nın inayeti" olmadan hepimizin yolumuzu yitireceğimiz bir dünya olmaya direnmesi gibi.

Modern çağın seyircileri *Othello*, *Hamlet* ve *Macbeth*'in büyük performanslar için büyük fırsatlar, büyük karakter incelemeleri olduklarını bilirler. Bu üç eserdeki roller genellikle büyük teknik ustalık edinmiş aktörlere verilir ve böylece sıradan bir tiyatro seyircisi kendisiyle bu karakterler arasındaki ortak noktalardan ziyade onlarla kendi arasındaki benzemezliklere dikkat edebilecektir. Eğer Shakespeare tiyatrosuna didaktik boyutu ekler ve seyircilerin inancı ve inanmazlığından talep edilenleri dikkate alırsak, bu kahramanca kişilerin bile insanlığın kurtuluşu için çabalayışının örnekleri olduklarını görebiliriz. Çağdaşları gibi Shakespeare de insanın çeşitliliğine hayrandı ve konuşma ile tavırların önemsiz niteliklerinden insana özgü türlü çeşit tuhaflığı yaratabiliyordu; ancak, bu tür yaratılar –ne kadar ayrıntılı olurlarsa olsunlar– kendi başlarına birer amaç olmayıp oyunların ana konusunun birer süsü ya da yoğunlaşmasıdır. Modern duyarlılık Othello, Macbeth ya da Hamlet gibi karmaşık karakterleri birer tarihsel örnek olarak görme eğilimindedir ve modern eleştirmenler de bu kahramanların ayrıntılı psikanalizini yapmaksızın oyunların yılda bir kez sergilenişinden pek bir şey elde edemezler. Ama tiyatro temel olarak dersliklerde ve gazete sütunlarında anlatılandan farklıdır. Tiyatroda gerçekleşenler hâlâ anlık ve masumdur; yürekleri sarsan şey kahramanı etkileyen akıllıca hesaplanmış bir kişilik hatası değil, kahramanın içinde devindiği ahlaksal evrenin yüceliğinin aşamalı



12. Shakespeare'in çeşitli karakterlerinin yer aldığı bir gösteriden sahneler, 1662.

olarak gözler önüne serilmesidir. Kahramanın dilini paylaştığımız için de kahramanla birlikte o evrenin uçurumlarında ve sarp kayalıklarında mücadele edebiliriz.

Shakespeare bize etik bir dizgenin haritasını sağlamaz. Eserlerinden bir etik öğretiler koleksiyonu çıkarmaya çalışmak boşuna çaba olurdu; bunun başlıca nedeni de Shakespeare'in, çağdaşları gibi, ahlaklılığı organik ve dinamik, hiçbir insanın bir bütün halinde anlayamayacağı bir şey olarak görmesiydi. Oyun yazarının görevi bunu yorumlamak değil, onun gerçekliğine ilişkin canlı ve unutulmaz bir izlenim yansıtmaktı.

Wittgenstein'ın alçakgönüllülükle dile getirdiği bir ifade Shakespeare'in kavramsal dünyasına giden yolu gösterir:

> "Shakespeare insanın tutkularının dansını gösterir diyebiliriz. Bu açıdan da alçakgönüllü olmak zorundadır; aksi halde, insanların tutkularının dansını göstermek yerine onlar hakkında konuşmayı seçebilirdi. Ama bu tutkuları bize bir dans biçiminde sunar, doğaya uygun biçimiyle değil."[3]

Bu anlayışın taşıdığı anlamları izlediğimizde, Shakespeare'in görünmezliğinin ne kadar gerekli, görüşlerinin de ne kadar önemsiz olduğunu görmeye başlayabiliriz.

3) Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, 1939-40 baskısından.

IV. Bölüm

SİYASET

Tarihsel oyunlar: Shakespeare'in epik tiyatrosu

Büyük olasılıkla Shakespeare ilk olarak tarihsel oyunlarıyla şöhreti yakaladı.

> Mezarında iki yüz yıl yattıktan sonra sahne üstünde yeniden zaferden zafere koşacağını ve kemiklerinin bu kez kişiliğinin anlatıldığı trajedide, onu taptaze kanını akıtırken gördüklerini düşünen en az on bin seyircinin (tek bir gösteride değil elbet) gözyaşlarıyla yeniden mumyalandığını görse, cesur Talbot (Fransızların dehşeti) nasıl da sevinirdi![1]

Thomas Nashe burada büyük olasılıkla *VI. Henry Bölüm I*'den söz etmektedir; Greene'in Shakespeare'e gıpta eden sözleri aynı döneme aittir ve bu oyun üçlemesinin

1) *Pierce Pennilesse His Supplication to the Divell* (1592).

bir diğer oyunundan –belli ki okurlarının oyunu çok iyi bildiklerini düşünerek– bahsetmektedir. Shakespeare'in başarısının boyutları yalnızca Greene'in garezinin sivri dilinden değil, Nashe'in verdiği sayının 1592 yılında Londra nüfusunun toplamıyla kıyaslanmasından da anlaşılabilir.

Zamanımızda böyle bir başarı olsa olsa gişe rekoru kıran filmler tarafından elde edilebilir ve bizim de Shakespeare'in eserlerini kendi "meşru" tiyatromuzla değil, bu filmlerle kıyaslamamız gerekir. Nasıl ki sinema endüstrisinin büyük patronları İkinci Dünya Savaşı sırasında kahramanlık propagandasına ağırlık verdiyse, Püriten kent yönetiminin gazabından korunmak için sarayın himayesine bağımlı olan Londralı oyun yazarları da cahil halk için birer epik tarih öyküsü işlevi görecek oyunlar sahnelemek için birbirleriyle yarıştı ve bu arada da tarihsel gerçeklerin henüz araştırılmamış katmanlarına dalıp tiyatronun anlık ama geçici mantığına dair tahminlerde bulundular, tıpkı Shakespeare'in tarihsel karşıtı oyunu *Troilos ile Kressida*'nın Giriş bölümünde (26-9) betimlendiği gibi:

> ...Oyunumuz
> Bu tartışmaların öncesini ve başlangıcını atlayıp
> Ortadan başlar, öncelikle
> Bir oyunda sindirilmiş ne varsa ondan.

V. Henry'de her bir perdenin başında yer alan koro seyircileri hayal güçlerini sonuna kadar kullanarak oyun yazarı ve oyuncularla işbirliğine gitmeye davet eder.

...Kusuruna bakmayın, kibar efendiler,
O dümdüz, uysal ruhların, cesaret ettiler diye
Bu değersiz tahta iskelede karşınıza çıkarmaya
Böyle büyük bir konuyu: bu daracık yer hiç tutabilir mi
Fransa'nın devasa tarlalarının yerini? Ya da tıkıştırabilir miyiz
Bu kalaslara o miğferleri
Hani Agincourt'da yeri göğü titreten?
Ah, kusura bakmayın! Eğri büğrü bir figür bile belki de
Bu küçük yerde bir milyon şey anlatabilir,
Haydi o zaman, bu büyük koronun önemsiz bireyleri
Hayal gücünüzü çalıştırsın biraz.

(Giriş, 8-18)

Yönergeler listesi buyurgan yüklemlerle Koroları bunaltır: "Zannet (...) hayallerinle oyna (...) bak (...) dinle (...) yalnızca düşün (...) İzle, izle! Aklını bu donanmanın ihtişamına demirle (...) terk et (...) İşle, düşüncelerini işle (...) Yine de nazik ol. / Yoksa oyunumuzu sil at kafandan" (3, Koro, 34-5).

Didaktik üstünlükle oyun yazarının ve oyuncuların yeteneklerinin hor görülmesinin tuhaf bir bileşimini içeren tonun istikrarsızlığı olsa olsa ya Shakespeare'in kendi kendisini savunması, ya da en azından epik tiyatro biçiminde algılanabilir. *V. Henry* sahnelenme açısından başarıyı yakalayan bir seri içinde kaleme alınmış sonuncu oyundur. Sıralamada merkez konumdadır; seri içindeki oyunların tümü kusursuz İngiliz kahraman Kral Harry'nin öncesini ya da sonrasını konu alır. Shakespeare'in yetişkinlik yaşamının büyük bir bölümünde İngiltere Yeni



13. Kraliçe Elizabeth geyik avında; George Turbeville'in *The Noble Art of Venerie or Hunting* adlı kitabının kapağından, 1575.

Dünya'dan pay kapma mücadelesinde İspanyolların genişleme arzularıyla mücadele etmek zorunda kalmıştı. Kraliçenin İspanyol kalyonlarından kaldırılabilecek ganimete duyduğu ilgi yalnızca açgözlülük değil, aynı za-

manda bir gereksinimdi. Avrupa'da sürdürülen birtakım savaşlar İngiliz hazinesini o kadar kötü duruma sokmuştu ki Kraliçe çok çeşitli türden ve hiç de hoş karşılanmayan acil vergileri devreye sokmak zorunda kalmıştı; bu arada da sıradan insanlar sürekli olarak zorla askere alınma korkusuyla yaşamaktaydı. Shakespeare'in yozlaşmış bir askere alma görevlisi olarak betimlediği Falstaff karakteri her zaman komik bulunmuştur; bu karakterin taşıdığı anlamlar ise daha derindir. Falstaff kendi itirafında "Kral'ın yetkisini kötüye kullandım" ve "yüz elli asker karşılığında üç yüz küsur sterlin aldım" der. Bunu işitip de "davul sesi işitmektense şeytanı işitmeye razı" olan ve buna kuşkusuz kahkahalarla gülen seyirciler Falstaff'ın (*IV. Henry Bölüm I*'de) sonucu betimleyişini işitince bu kadar rahat gülemezler: "Sokak çocuklarını kurşun yağmuru altına yönlendirdim; yüz elli tanesinden belki üç tane kalmıştır ve artık onlarla da kentin işi bitti, yaşamları boyunca dilenecekler" (5. 3. 36-8).

Eğlendirici bir kişi olduğundan akademisyenler Falstaff için bahaneler bulmaya çalışırlar ve Kötü'nün her zaman sokulgan, hayat dolu ve eğlendirici bir kişi olduğunu unuturlar. Falstaff'ın atası ahlak öğretisi oyunlarının İyi Dostluk karakteridir; o da daima insanları yarı yolda bırakır ve başrol oyuncusunun cennete doğru bir adım daha atmasına izin vermez. Belki de böyle gülünesi bir biçimde sıradan insanların sırtından geçinen bildik parazit türlerini göstererek, Shakespeare, gıkını çıkarmayan insanların hiddetlerini ifade edebilmeleri için bir ortam sağlıyordu. 1590'larda kamu hizmeti görenlerin yolsuzluk yapmaları İngiltere'de çok yaygındı; büyük olasılıkla Falstaff yalnızca

kahkaha toplamayıp aynı zamanda alay konusu olmakta ve yuhalanmaktaydı.

Ancak, tarihsel oyunlar yazanların başlıca amacı halkın hiddetini bir noktada odaklamak değil, bir epik tiyatro yaratmak, şiir, müzik ve görkemli gösterileri kullanarak tarihin sürekliliğinin ve seyircilerin o tarih içindeki konumunun canlı bir betimlemesini yansıtmaktı. Shakespeare'in çağdaşı Samuel Daniel'ın Thomas Campion'un uyak konusundaki saldırısına verdiği yanıtta dile getirdiği gibi, tarihsel şiirler yazan kişinin amacı en azından kısmen belleği güçlendirmeye yönelikti. "Şiir dediğimiz şey aslında belirli bir ölçüyle sınırlandırılmış, sıradan konuşmadan farklı ve insanın kavramlarını daha iyi ifade edebilmek için hem zevklere hem de belleğe hitap edecek biçimde sunulan bir çerçevedir." Shakespeare'in tarihsel oyunlarında yer alan kahramanlık konuşmalarının şöhretine en iyi kanıt, Shakespeare'in insanların darlık anlarında cesaretlerini korumalarını sağlayan sihirli sözler yaratmayı başarmasıdır. Shakespeare oyunlarının sahnelenme tarihine bir de Shakespeare oyunlarının savaş zamanındaki kullanımlarının öyküsünü eklemek gerekir. Malta kuşatmasının (1941-3) en karanlık günlerinde, savaşmaktan bitkin düşmüş insanların cesaretini artırmak için subaylar bir araya gelip *V. Henry* oyununu radyo tiyatrosu biçiminde yayınlamaktaydı. Günümüzde insanları insanüstü bir çaba uğruna "teşvik etme" sanatı daha uğursuz biçimlere girmekte. Buna kıyasla, Shakespeare'in seyircilerinde atıl durumda bulunan kahramanlık duygularını uyandırma yolu hem gösterişsiz hem de daha zekicedir.

Propagandanın bir sanat olamayacağına ya da monarşiye, dinsel tarikata bağlılık, ya da ülkesi için ölmeye

isteklilik gibi kendilerinin onaylamadıkları davaları desteklemek için kullanılan propagandanın iyi sanat olamayacağına inanan insanlar açısından, tarihsel oyunlar ciddi zorluklar doğuracaktır; bu oyunları kendi başlarına birer şiirsel varlık olarak ya da birer birey olarak kralların ve asillerin psikolojik incelemesi biçiminde görmeye karar verdiğimizde bu zorluk kısmen ortadan kalkar. Birincisi, tek bir önemli konuşma için boy gösterip bir daha da ortalarda görünmeyen adsız karakterler, temsili karakterler ve sıradan figürlerin getirdiği çok sayıda yorumu göz ardı etmemiz gerekir. İkincisi, hayaletler ve haberciler, kehanetler ve lanetler konusunda zorluklarla karşılaşırız ve günümüzde anakronik görünen göndermeleri de göz ardı etmemiz gerekir. Örneğin, *Kral John* tarihten ziyade propaganda amaçlı çeşitli unsurlar içerir – papalık karşıtı (3. 1), İspanya karşıtı (2. 1. 23, 26; 3. 3. 2; 5. 1. 65; 5. 2. 151; 5. 7. 117) ve John ile Elizabeth arasında duyulan koşutluktan ötürü de Elizabeth yanlısı; ama bu kesinlikle kaba ya da aşırı düzeyde sadeleştirilmiş biçimde değildir. Ele alınan konuların karmaşıklığı asla küçümsenmez, olayların titizlikle seçilmesi ve seyircilerin paylaşımının sağlanması yoluyla tiyatroya özgü bir dokuda işlenir. Oyun bir yandan bizi uyuşmazlığın psikolojisine ve dinamiğine çekerken, bir yandan da inakçılık ile hizipleşmenin uygunsuz tepkiler oldukları, daima bahaneden ziyade hata içerdikleri gösterilir.

V. Henry'yi kaleme aldığı dönemde (1598-9), Shakespeare, İngiliz toplumunun birliği hayalinin artık sürdürülemeyeceğinin herhalde farkındaydı. Okumuş ya da cahil, kudretli ya da kudretsiz ayrımı olmasızın herkesin hayal gücüne hitap edebilme gücü artık oyun yazarının elinde

değildi. Sahne için büyük olanaklar sağlayan, kamusal ve evrensel olanın özünü kavramak yerine sansasyonel ve kişisel konuları seks düşkünü bir yaklaşımla işleyen kapalı tiyatro salonlarının gelişimi Globe Tiyatrosu'nun seyircilerinin bir bölümünü kaparken başka tür eğlenceler de oyunu ayakta izleyen seyircilerin ödediği yarım peni ücrete gözünü dikmişti. Tiyatro için bir şeyler yazmaya istekli olan yeni yetme yazarların da hem daha kibirli hem de daha sınırlı olabilen farklı bir bakış açısı vardı.

1598'de Ben Jonson'ın bir oyunu Lord Chamberlain'in Adamları tarafından Curtain Tiyatrosu'nda oynanmak üzere kabul edilmişti. Jonson 1597'de kışkırtıcı nitelikli *The Isle of Dogs* oyunundan ötürü tutuklanmış, oyunun sahnelenmesi Temmuz'dan Ekim'e kadar bütün Londra tiyatrolarının kapatılmasıyla sonuçlanmıştı. Aradan henüz bir yıl bile geçmeden, Jonson bu kez de Henslowe'un oyuncularından birini düelloda öldürmek suçuyla yargılandı. Hüküm giydiyse de, eğitimli kişilere tanınan bir haktan yararlanarak asılmaktan kurtuldu. Başparmağından damgalandı ve bütün mallarına krallık el koydu. Tiyatrolarda artık bir daha iş bulması söz konusu olamazdı, ama *Every Man in His Humour*'un Shakespeare'in kumpanyası tarafından sahnelenmesiyle birlikte şansı döndü. Bu nedenle de *Every Man in His Humour* oyununu elden geçirdiğinde özellikle Shakespeare için yazıldığı düşünülebilecek eleştirel bir giriş eklemesi pek de iyi olmadı:

Koşullar birçoklarını şair yapsa da, bazılarını
Sanat ve doğa daha iyi hale sokmadı;
Bizimki sahneyi o kadar da sevemedi,



14. Braun ve Hogenberg'in Londra haritası, yaklaşık olarak 1574.

Ve sergilediği de çağın kötü alışkanlıklarına hizmet etme cesareti
Ya da sizin zevkinizi düşük bir fiyata satın alıyor
Çünkü, buna bakarak, nefreti için bahane sayıyor:
Şimdi kundakta olan bir çocuğu adam etmek
Ve sonra da, boy attırmak, sakallı saçlı,
Geçen otuz yıl içinde; ya da, üç rezil kılıçla
Ve birkaç tane de eksik ve yarım yamalak sözcük yardımıyla,
York ve Lancaster'ın içkileri için dövüşür,
Ve soyunma odasında izleri yaraya dönüştürür.

Jonson epik tiyatronun tamamını, bunun yanında da "insanı denizlerde sürükler" dediği koroyu, bulutlardan inerek imdada koşan varlıkları, havai fişeklerle çevrili cehennem zebanilerinin betimlenmelerini ve, bütün bunlar yetmezmiş gibi, süzgeçte saçma tanelerini döndürerek ya da trampetler çalarak gerçekleştirilen fırtınaları da dışlıyordu. Jonson "gerçekçilik" ya da "yaşamda olduğu biçimiyle gerçeklik"le ilgilenirken Shakespeare yanılsamanın bu daha sinsice türünden sakınıyordu, çünkü en gerçek şiirin en fazla rol yapan şiir olduğunu biliyordu. Shakespeare'in *V. Henry*'yle gerçekleştirdiği APOLOGY aslında seyircileri kendi tarihlerini görüp yorumlayabilecekleri yukarılarda bir konuma taşıyabilme kudretinden ve seyircilerin de bu konuma taşınma istekliliğiyle böbürlenmesinden ibarettir.

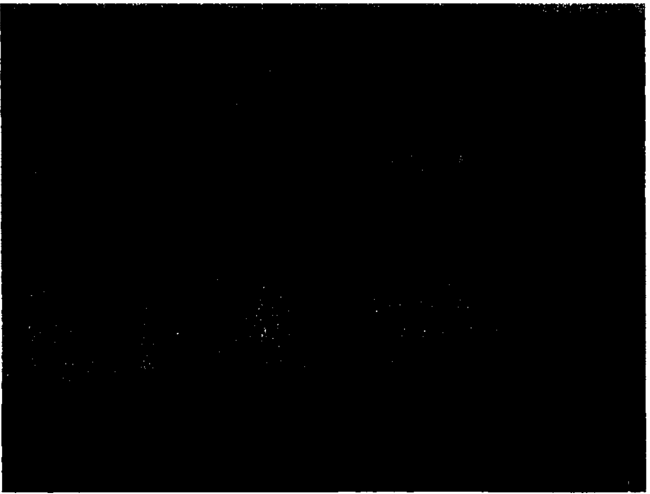
Şu halde sahnemiz muhabere alanına kaymalı;
Ki orada, ah, Tanrı acısın, nasıl bozulduğunu göreceğiz
Hem de dört ya da beş kat rezillik halinde,

Saçma dalaşmalarda huysuzlanarak,
Agincourt adının. Ama oturup bekleyelim,
Taklitlerinin ne olacağına bakarak gerçek olayları hayal
edelim.

(4. Koro, 48-53)

Tarihsel oyun yazarlarının aydın sınıfın hor görmesinden korkmak için daha başka nedenleri de vardı. Siyasal ya da dinsel konulara karıştıkları düşünülürse, oyunlara izin belgesi verilmezdi. *The Book of Sir Thomas More* sansür kurulu başkanına sunulduğunda, başkan Lombard'ların ayaklanması sahnesinin oyundan çıkarılmasını uygun gördü. *II. Richard* oyununda yer alan azletme sahnesi hem sahnelenmedi hem de 1597'deki basımda yer almadı; *IV. Henry Bölüm I* 1600 yılında yayımlandığında da yoğun düzeyde düzeltme içeriyordu. *VI. Henry Bölüm II*'nin 1594 baskısı ile Birinci Kitap'ta yer alan versiyon kıyaslandığında İrlanda sorununa, Elizabeth'in meşruluğuna, isyana ya da bazı asil ailelere ilişkin değinmelerin bir aşamada metinden silindiği görülür.

İzin belgesini veren yetkililer siyasal ve dinsel dokundurmaları en olmadık yerlerde bulup çıkarabiliyordu. Yaşlı kraliçe tiyatroyu çok seviyordu; aslında kendisi de gücü azaldıkça daha ayrıntılı bir hal alan bir kraliçecilik oyununda kutsal kişi rolündeydi. İspanya ile sürdürülen savaşa daha fazla para sağlamak için kraliyetin ayrıcalıklarını sonuna kadar zorladığı ve parlamentonun reform baskılarının da yoğunlaştığı bir dönemde, veba, kötü giden hasat, birtakım yeni vergiler ve ekonomik daralmanın bir araya gelmesiyle sıradan insanlar sefalet çekmeye başladı.



15. Claes van Visscher'in Londra manzarası, 1616.

Halk ayaklanması korkusunun doruğa çıktığı bir noktada, 1595'te, toplantı yasağı geldi. Tarihsel oyun yazarının gündemi kısa ve özdü: Tanrı ve Krallığa karşı görevlerini anımsatarak seyircileri toplayacak günlemleri bir araya getirmeye hazırlıklı olamazsa, başka konulara kaymaktan başka çaresi kalmayacaktı. Tarihsel oyun yazarlığının tuzaklarından kaçınmak için Kraliçenin alanına girmekten kaçınmak yeterli değildi. Oyun yazarı karmakarışık anekdotlar yumağını çözme çabasına, o anekdot yumağının ne öğretmek istediğini bilerek ve tarihin anlamına ilişkin kendi versiyonunu sunabilmek için de onu kesmeye, çarpıtmaya ve icat etmeye hazırlıklı olarak yaklaşmak zorundaydı.

Shakespeare'in tarih için başlıca kaynakları Raphael Holinshed'in *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577, 1587) adlı eseriyle Edward Hall'un *The union of the two noble and illustre families of Lancastre and York* (1548) adlı çalışmasıydı. Ama ikisini de tamı tamına izlemez. Shakespeare kendi tiyatro amacına uygun olmayan konuları bir kenara bırakır, olayların oluş sırasını değiştirir, tarihsel hiçbir önemi olmayan bireyler için önemli roller yaratır ve upuzun yaşam sürelerini birer sahneye indirger. Eleştirmenler ve akademisyenler bir zamanlar Shakespeare'in yalnızca Holinshed'in *Chronicle*'ını pek de dizgesel olmayan bir biçimde genişlettiğini varsaymaktaydı. Tudor Hanedanı'nın geçmişinin daha incelikle araştırılması sonucunda Shakespeare'in mevcut bütün kaynaklara eriştiği ortaya çıktı; bunlara henüz elyazması biçiminde olanlar, Fransızca ya da Latince'den hiç çevirisi gerçekleştirilmemiş olanlar ve hatta hiç yazılmasa bile sözlü gelenekte varlığını sürdürenler de dahildi. Shakespeare'in yöntemi tümünü değerlendirip birini seçmek ve kararlılıkla izlemek değildi, onun yöntemi birbiriyle çelişen anlatımlardan kendi geniş temasının –Güller Savaşı'nın kaosundan Tudor monarşisini çıkarmanın– dramatik betimine en iyi uyan tek tek olayların versiyonlarını bulup çıkarmaktı.

Shakespeare hem yazılı hem de sözlü kaynaklardan derlenmiş malzemeyi özümseyip tamamen dönüştürdüğünde, ortaya çıkan bileşim hem onun kişiliğinin özelliklerini hem de tiyatroya özgü açıklamanın zorunluluklarını taşır. Shakespeare tarihinde, aynı Brecht'in *Galileo*'sunda olduğu gibi, olayların doruk noktaya ulaştığı bölümlerin bir yorum çerçevesi içinde geçtiğini görürüz. Brecht'in şar-

kıyı kullandığı ya da söylenenleri projektörlerle bir perdeye yansıttığı yerlerde, Shakespeare de büyük olasılıkla uzun sayılacak oldukça üst düzeyde şiirsel konuşmaları yapacak koro karakterlerini kullanırdı. Shakespeare *V. Henry*'de yorumları bir koroya yaptırır ve bu da fazlasıyla Brecht tarzındadır, çünkü koro sürekli olarak oyunun sunabileceğinin ötesinde tarihsel gerçeklere değinmektedir. Brecht'e göre, karakterlerin kendileri sundukları tarihsel diyalektik kadar önemli değildir. Aynısı Shakespeare için de geçerlidir; ancak, tarih kavramı çok farklıdır. Shakespeare'in tarihsel tiyatrosunun öncelikle her türlü kaynağı –yalnızca davullar, trampetler, alemler, armalar ve akılda kalıcı sözler değil, aynı zamanda seyircilerin hayal gücü– kullanarak epik bir boyut yaratması gerekir. Başrol İngiltere'nindir – bu da yalnızca siyaseti temsil eden asil bireyler, kutsanmış krallar yoluyla değil, seyircilerin kendileri yoluyla da ilan edilir. Kral ile halkın birbirine bağımlı oldukları, her bir bireyin devletin bir mikro-evreni olduğu, devletlerin de insanların ruhu gibi kefaretten kurtarılmaları gerektiği konuları çok çeşitli yollardan vurgulanır.

Ateşli dindarlığın kardeşi kardeşe düşman ettiği bir dönemde, tiyatro, insanları yeniden bir araya getirme ve morali yüksek tutma amacını taşıyordu. Shakespeare potansiyel açıdan alev almaya elverişli bir malzemeyi inanılmadık düzeyde başarıyla kullanarak seyircilerini evlerine gitgide kötüleşen siyasal durum ve Elizabeth yönetiminin gitgide artan istikrarsızlığı hakkında endişelenmek yerine, heyecan duyup minnettar olacakları bir halde gönderiyordu, ama oyunlar ne yavandı ne de aşırı milliyetçi. Shakespeare, tarihten dersler almayı başaramayanların o dersleri yinele-

meye mahkûm oldukları gerçeğinin kendisine özgü versiyonunu sergiliyordu; İşaretler, belirtiler, kehanetler yoluyla olacak olaylar önceden gösterilirken geçmişin nedenleri de bugünün eylemlerine bağlanmaktadır – sekiz oyunun her biri Percy isyanı ile VII. Henry'nin tahta çıkışı arasındaki iki yüz yılı kapsar. Bu oyunların hiçbiri de yalnızca birer gözlemci değildir: seyircilerin hem ellerinde alemler, davullar, trampetler ve tahtadan kılıçlar taşıyan bir avuç askerin simgesel çatışmasıyla ifade edilen savaşın geleceğini büyük bir dikkatle izlemeleri, hem de çok ince konuların sonu gelmeyen biçimde yeniden yoğrulmasına, sürekli değişik biçimlerde yüzeye çıkışına tanık olmaları gerekiyordu. Doğru ve yanlış yönetimin önemli temalarının, kutsal bir mevki ve Machiavelli çizgisinde siyasal bir kurum olarak krallığın ve yöneten ile yönetilenin birbirlerine karşı görevlerinin böylesine büyük bir manzara karşında bir arada işlenmesi yalnızca tiyatroda, hatta yalnızca şiirsel tiyatroda olanaklıdır.

Shakespeare'in başarısını daha da inanılmaz kılan unsur, onun seriye 1590 yılı civarında tam ortasından, *VI. Henry* oyunlarıyla başlamasıdır. Dizinin kaleme alınan bir sonraki bölümü tarihsel açıdan sonuncu olması gereken ve Tudor Hanedanı'nın tahta geçişiyle İngiltere'nin altın çağının başlangıcını işaret eden *III. Richard*'tı. *III. Richard* artık var olmayan bir monarşiye yayın yoluyla yapılmış bir hakaret gibi de kabul edilebilir, ama aynı zamanda şiir ve tiyatro kaynaklarının olağanüstü bir karışımıdır ve sonuçta tarihsel kişilikten çok daha etkileyici ve ilginç ve en az onun kadar da karmaşık bir figür ortaya çıkar. Richard'ın yazın sanatı içindeki kan bağları tarihte olduğundan daha saftır: o aslında Kötü'dür, Machiavelli ve Seneca çizgisinde

bir zalim, Marlowe çizgisinde bir kahraman, aynı zamanda da ikiyüzlülük ve sahte tavırları açıkça eleştirmekten kaçınmayan Mercutio ile Hamlet'in akrabasıdır. *III. Richard* İngilteresi en az Danimarka kadar yozlaşmıştır: oyunun ahlaksal teması –İngiltere'deki sahnelerin herhangi birinde görülebileceği biçimiyle– ahlaksızlığın insan biçimindeki bir şeytan tarafından cezalandırılmasını içerir. Tek fark ise Shakespeare'in versiyonunda Richard'ın büyük bir çeşitlilik ve netlik sergilemesi ve hayret verici oranda canlı olmasıdır; bu nedenle de seyircilerin onun kötülüğe kapılmasına çok şaşırmış olmaları gerekir.

Krallık makamı: *II. Richard*

Shakespeare'in *II. Richard* oyunu aynı konuyu ele alan ve yazarı bilinmeyen *Woodstock* adlı bir oyunla yan yana varlığını sürdürür. Kral John ve III. Richard'ı konu alan yazarı belirsiz oyunlar da mevcuttur; 1595'te Samuel Daniel kendi tarihsel epiğini, *Of the civile Warres betweene the two Houses of Lancaster and Yorke* adlı eserini kaleme aldı. Shakespeare'in *II. Richard* oyunu ruh açısından Daniel'ın eserine benzer ve diğer birtakım olası etkilenmeler dışında aslında Daniel'iın eserinden esinlenerek oluşturulmuş da olabilir. Ancak, kaynaklarının çeşitliliğine karşın oyun kesinlikle bunların izlerini taşımaz. Oyunun seyircisinin kaçınılmaz yetki gaspı ile bunun korkutucu akıbetinin ortaya çıkışını izleyebilmek için nasıl etkin bir biçimde katılım göstermesi gerektiğini görebilmek üzere, oyunun dokusunu daha yakından incelemekten daha iyi bir yol olamaz.

Birinci sahnede, Richard hem unvanı hem de eylemleriyle tam bir kraldır ve iki soylu kişi arasındaki bir tartışmada arabulucu olarak sunulur. Bir sonraki sahnede, oyundaki kişiliği tarihteki kişilikten oldukça bağımsız bir biçimde gelişen Gaunt'lu John, York Dükü'nün ölümüne neden olan kişinin Bolingbroke'un ileri sürdüğü gibi Mowbray değil, aslında Richard'ın kendisi olduğunu açıklar.

Tanrı'nın kararı bu olmasa gerek – çünkü Tanrı'nın vekili,
Tanrı'nın görüntüsüyle yağlanan vekil,
Onun ölümüne neden oldu; ki yasalara aykırı olsa da bu-
    nun
İntikamını Tanrı almalı, çünkü ben asla kaldıramam
Sinirlenip de elimi Tanrı'nın vekiline.
(1. 2. 37-41)

Richard'ın kutsal yağla arındırılmasını mutlak monarşiye olan inancın bir işareti olarak görmek yanlış olur. Richard İsa'nın bir görüntüsü olsa da, kendisi de Tanrı ve ahlakın kurallarına uymak durumundadır. Eğer tahtını güvenceye almak için cinayeti onayladıysa, yaptığı yanlıştır, ama Gaunt kralın işlediği suçun krala karşı işlenen suçun da gerekçesi olamayacağını gerçek kabul eder. Düello, işi Tanrı'nın hakemliğine bırakmanın bir yoludur ve bu nedenle de bir sonraki sahnede Richard'ın düelloyu kabul etmemesi şaşırtıcıdır – gerçi, aynı zamanda, eğer kral gerçekten de suçluysa işlerin çığrından çıkmasına izin veremeyeceğini de görürüz. Daha da kötüsü, Richard sürgüne gönderme koşullarında da hileye başvurur ve Bolingbroke'un altı yıl sonra dönmesine izin verirken

Mowbray asla dönemeyecektir. Lancaster Hanedanı'nın İngiltere sevgisi teması Bolingbroke'un terk etmek zorunda bırakıldığı ülkesi için dile getirdiği ağıtla vurgulanır. Dördüncü sahnede Richard bu sevginin halk tarafında da karşılık bulduğunu anlatır ve krallığını kendisinin, sıradan insanların ve asillerin her türlü amacı doğrultusunda kullanabileceği kendi malı gibi gördüğünü ortaya koyar.

İkinci perde açıldığında Gaunt ölüm döşeğindedir ve Richard'ın kendi zevklerine bağlılığını kötülemekte, kardeşi York Dükü de Richard'ın yalnızca "şehvetinin ölçütüne yönelik (...) övgüler" ile "İtalya'daki moda"ya ait raporları dikkate aldığını dile getirmektedir. Richard'ın İngilizlere özgü olmayan şeylere düşkünlüğü Gaunt'un dönüp dolaşıp Richard'ın tutumunu lanetlemesiyle sona eren "diğer Cennet" konuşmasıyla ifade edilen vatan sevgisinin karşısında yer alır.

> Değerli atalarımızın toprağı, bu çok sevgili toprak,
> Tüm dünyada değeriyle ün salmış,
> Artık ona buna dağıtılıyor – bunu söylemek öldürüyor
> beni –
> Tıpkı bol kiracılı bir bina ya da parçalanan tarla gibi...
> O İngiltere ki başkalarını fethetmeye alışmışken,
> Kendisi utanç verici bir fethe sahne oldu.
> (2. 1. 57-60; 65-6)

Kral siyasal düzenin başıydı; kral ile devlet koca ve karı gibi tek bir varlıktı. Yabancı kökenli pahalı zevklerine para bulabilmek için İngiltere'yi yağmalayan Richard

aslında kendi konumunu zayıflatmaktadır. Ölmekte olan bir adam ve kralın da amcası olma ayrıcalığından yararlanan Gaunt buna itiraz eder, Richard'a İngiltere kralı değil, ev sahibi olduğunu söyler. Richard da ona büyükbabasının oğlu olmasaydı böylesine haince bir konuşmadan ötürü çoktan idam edilmiş olacağını söyler. Gaunt son sözlerinde Richard'ı kendi amcası Gloucester Dükü'nü öldürmekle suçlar. Richard onun mallarına Bolingbroke'un haklı savı karşılığında York'un itirazlarına meydan okumak amacıyla krallık adına el koyar ve İrlanda'ya gider. Northumberland, Willoughby ve Ross'tan oluşan üçlü koro Richard'ın yönetimi altında İngiltere'nin çektiklerini özetler ve Northumberland krallık karşıtı bir isyana önderlik eden Bolingbroke'un geri dönüşünü ilan eder; bir sonraki sahnede çeşitli tanıklar kraliçeye bu başarıyı anlatırlar. Yağmalanan ülkede kimsenin desteğini kazanamadığı ve tahtın ardılı olma hakkına gerekenden çok güvendiği için, kısa zamanda elinde hiçbir şey kalmaz. Buna karşın, Bolingbroke ona hizmet edenlerin hepsi tarafından sevilir. Willoughby "Sıradan insanlar yetenekleriyle büyük insan olurlar" (2. 3. 138) diyerek Rönesans çağının asaletin doğuştan kazandırdığı özellikler ile karakter asaleti arasındaki büyük tartışmasını gündeme getirir. Bu konunun açılmasının hemen ardından da krallığı yitirmenin Richard'ı asilleştirmesi ve krallığı elde etmenin de Bolingbroke'un bütünlüğünü bozması gibi ironik bir olasılık gözümüze çarpar. Bolingbroke tahtı gasp etmek için değil, yalnızca hak ettiği mallarını ve unvanını geri almak için geldiği sözünü verir. Perde kraliyet yanlısı birliklerin morallerinin bozulup yenilmelerinin ilan edilmesiyle sona erer.

Perde III'te, Richard'ın peşinden gidenlere adaletin paylaştırılmasının ardından, Richard'ın İrlanda seferinden dönüp İngiltere toprağını kucakladığına tanıklık ederiz. Krallığın kutsal işlevinin tadını çıkarırken işe yarar tavsiyeleri de her zaman olduğu gibi reddetmektedir. Platon'un kullandığı, sırf boy göstermek yoluyla bile gecenin hükmüne son veren güneş simgesini kendisine uyarlar.

Kabarmış denizlerdeki dalgaların tamamı
Yok edemez kutsal yağla arınmış bir kralın kutsal zırhını;
Ölümlü insanların solukları tahttan indiremez
Tanrı'nın seçtiği vekili.

(3. 2. 54-7)

Salisbury ile Scroope tarafından getirilen haber ise ayaklarının yere basmasını sağlar: kralların kutsal zırhı çıkarılamasa bile, üstü örtülebilir. Ibsen sonrası tiyatro geleneği dikkate alındığında, Richard'ın bu noktada gerçekleştirdiği duygu yüklü ve tutarsız konuşmalarını onun kişiliğinin bir yönü olarak kabul etmemek zordur. İşe Rönesans kuramı açısından yaklaşırsak, bu konuşmaların oyunun anafikri açısından ne gösterdiklerini dikkate almak daha "yararlı"dır. Richard, Tanrı'nın vekilini korumak için melekler göndereceğiyle övünürken zaten yanında da meleklerden başkasının kalmadığının farkına varır. "Kralın adı demek yirmi bin ad demek değil midir?" (3. 2. 85) sorusuna verilecek yanıt "hayır" olabilir. Matta İncili'nde (23: 33) geçen sözlere çok benzeyen sözlerle Bushy, Bagot ve Greene'i lanetler ve kendisini Yahuda'nın ihanetine uğrayan İsa'ya benzetir; ancak sonradan, bu eski yandaşlarının ona bağlılıklarını yitirme-

den öldüklerini öğrenir. Nutkunun "Artık mezarlardan söz edelim, kurtlardan ve mezar kitabelerinden" (3. 2. 145) diye başlayan muhteşem bölümünde, kralların savunmasızlığına ilişkin gerçeküstü bir tablo çizer:

> ...O bomboş taç içinde
> Bir kralın ölümcül şakaklarını taçlandıran
> Ölüm kendi sarayını kurmuş, ve orada, o tavanarasında oturuyor,
> Kahkahayla gülüp devletine ve sırıtarak ihtişamına,
> Bir solukluk daha izin vererek, kısacık bir sahne daha,
> Hükmetmek, korkulmak, ve bakışlarla öldürmek için...
> (3. 2. 160-5)

Dersini çok geç öğrenen Richard, tahtını korumaya girişmesi gerekirken, York'un da karşı tarafa geçmesinin ardından artık hiç umudu kalmadığını öğrenir. Böylece oyun kritik bir noktaya ulaşır: krallığı hak eden kişi ile krallıkta hakkı olduğunu ileri sürenin karşılaşması. Bolingbroke hâlâ sadıktır; Shakespeare onun tahtı devralmaya aslında isteksiz olduğunu vurgulamak için elinden geleni yapar çünkü siyasal bir muamma söz konusudur. Ama yüzyıllar sonrasının seyircileri Bolingbroke'un bu meydan okumasının ikiyüzlülük (3. 3. 31-67) içerip içermediği konusunu tartışsalar bile, bunun yanıtı tiyatroda sunulan durumu kabullenmek değil, okumak ve bu konuda düşünmek olacaktır. Bolingbroke ile Richard'ın İngiltere'nin yemyeşil topraklarının kan gölüne dönüşeceği öngörüsünde bulunmaları daha ironiktir. Kısa bir anlığına da olsa, sanki bu ikisi anlaşabilecek gibidir; fakat Richard aslında Bolingbroke'un sürgününü iptal etmek

ve topraklarını geri vermek yoluyla erkin büyük bir bölümünü zaten karşı tarafa teslim ettiğini ve monarşiyi bir saçmalığa dönüştürdüğünü fark eder: "Kral ne yapmalı şimdi? Boyun mu eğmeli?" "Eğmeli" sözcüğünü özellikle yineler: Bolingbroke'un rehinesi olarak ona Londra yolunda eşlik etmesi gerektiğini bilmektedir.

Umabileceğimiz gibi, böylesi nitelikli bir zirve anı sahnesinin ardından koronun yorumunun yer aldığı bir sahne gelir. Kraliçe, daha önce de yaptığı gibi, felaketi öngören koro rolünü üstlenir ve York Dükü'nün bahçıvanlarına yolu açar; bahçıvanlar da muazzam bir uyaksız şiir kullanarak Richard'ın temel hatasını açıklarlar. Bu hata da aslında İngiltere'nin zenginliğini kendi amaçları doğrultusunda kullanması değildir – çünkü bu onun kraliyet imtiyazının bir parçasıdır; asıl hatası ciddi bir rakibinin tahtı tehdit edecek kadar güç toplamasına izin vermesidir. Shakespeare devlet ile bahçe arasında gerçekleştirdiği benzetmeyi bir düzine kaynaktan bulmuş olabilir, ama burada asıl fikir tamamen Machiavelli çizgisindedir: hükümdarın tahta karşı ilk sorumluluğu o tahtı elinde tutmaktır. Bahçıvan kraliçenin kocasının kaderine ilişkin sorusunu oyunun yapısının temelini oluşturan bir simgeyi kullanarak yanıtlar:

Her iki kader de ölçülüp tartıldı,
Beyefendinin terazisinde bir tek kendisi var,
Ve bir de onu hafifleten bazı boş gururlar,
Ama büyük Bolingbroke'un olduğu kefede,
Onun yanı sıra, bütün İngiliz asilleri,
Ve bu kaderle de Kral Richard'tan ağır basıyor.
(3. 4. 84-9)

Perde IV, Elizabeth yönetiminin son yıllarında sansürlenen sahneyle başlar. Kraliçe, Lambarde'a, II. Richard trajedisi "sokaklarda ve evlerde 40 kez sergilendi" diye şikâyet etmişti. Belki de Shakespeare'in oyunlarının daha önceki sergilenişlerini kastetmekte, o zamanlar onay verdiği için kendisini suçlamaktaydı. Kraliçe'nin ünlü "Ben Richard'ım, bunu bilmiyor musunuz?" sözüne, belki de, tahtta görev yapmanın bir süreklilik taşıdığı düşünüldüğünde, Kraliçe'nin aynı zamanda IV. Henry olduğu yanıtıyla karşılık verilebilirdi; ancak, Essex'in başarısız ayaklanmasını izleyen aylarda Kraliçe'nin bunu dikkate almasını beklemek hata olurdu. İsyanın hemen öncesinde, Essex'in yandaşlarından bazıları Shakespeare'in kumpanyasına giderek *II. Richard*'ı özel bir gösteri halinde yeniden sahneye koymalarını istemişti. Oyuncular oyunun eski olduğunu ve para yitireceklerini ileri sürerek itiraz ettiğinde de hiç de az sayılmayacak 40 şilinlik bir destek sağlandı.

Carlisle Piskoposu tahttan indirme sahnesine ağırlığını koyar ve kralın hiçbir tebaasının "Tanrı'nın uluğunun simgesi / Onun kaptanı, tayfası, seçilmiş elçisi" olan kişiyi yargılama hakkı olmadığı gerekçesini getirir, ama sonunda da oyunda ihanet konusunu içine sindirmiş tek karakter olan Percy tarafından tutuklanır. Richard zaten kuzeni lehine tahttan feragat etmiştir, ama o da terazinin kefelerini örnek vererek betimlediği sahnede (4. 1. 184-9) rol almaya zorlanır. Kendi tahttan indiriliş törenini sahne ortasından yönetir ve o noktaya kadar kahramanca duruşuyla oyuna hakim olan Bolingbroke'u Pilatus'la aynı düzeye indirir. Terazi bir kez daha devreye



16. Kraliçe Elizabeth'in Genç Marcus Gheeraerts tarafından 1592'de yapılan Ditchley portresi.

girer: Bolingbroke seyircinin gözünde itibarını yitirirken Richard kendi ölümünü de oynayarak seyircinin gözünde yücelecektir. Yaşanan ilk ıstırap karısına veda edişidir; burada Richard kendisi ile İngiltere arasında aslında olması gereken ilişkinin ne olduğunu sonunda anladığını gösterir:

İki kez boşanma! Kötü insanlar, çiğniyorsunuz
İki kat bir evliliği – halkım ile benim aramdakini,
Ve bir de benimle evli karım arasındaki.

(5. 1. 71-3)

İsyan kokuşup IV. Henry de epik bölümün tamamının konusunu oluşturan uzun mücadeleyi başlatırken, Richard da Lancaster'lı Henry'nin erkini pekiştirme gereksiniminin kaçınılmaz bir sonucu olan ölümünü beklemeye koyulur. Richard kahramanca ölürken oyunun o zamana kadar kahramanı olan kişi de siyasi gereksinimler yüzünden yanılmışlık ve korkaklık düzeyine indirgenir. Sahne, IV. Henry'nin iki yıl sonraki oyunları için hazırdır. Bu oyunda genç Henry'nin çılgınca tavırlarını öğrenmiş, yaşı daha ileri olan Percy'nin vicdansızlığını görmüş ve iç savaşa ve İngiltere'nin yalnızlığa itilmesine ilişkin yinelenen kehanetleri işitmiş oluruz.

"Negatif yetenek"

Shakespeare'in tarihinde yenilikçi bir nitelik ya da düzenlediği malzemeyle aktaracağı herhangi bir ideoloji

ya da felsefe yer almaz. Bunun yerine, Shakespeare, çağdaşları tarafından yorumlanan biçimiyle İncil'de, hitabelerde, günlemlerde, el ilanlarında ve baladlarda, popüler oyunlarda ve göreneklerde ve her türlü kaynaktan gelebilecek özet bilgilerde bulduğu ve birbiriyle çelişen kavramları alıp her türlü analizin ve her türden alternatifin hakkını vererek bütün bunlardan hayran olunacak düzeyde heyecan verici ve canlı bir şey oluşturdu. Keats, Shakespeare'in birbiriyle çelişen bu kavramları hayal gücüne dayalı bir gelişime sokma yeteneğine "negatif yetenek" demekteydi.

Shakespeare'in zekâsının çok değişik unsurları içermesi, onun çağdaşlarından birçoğuyla paylaştığı bir özelliktir. Din içerikli atasözlerini ve deyişleri derleyenler eski kaynaklardan ayıkladıkları özlü sözlerin tutarlı olup olmadığına ya da yaşam açısından geçerli kurallar ortaya koyup koymadığına aldırmadı. Bir deyiş doğruyken başka bir sayfadakinin yanlış olması hiç önemli değildi. Öğrenciler genellemeleri kullanarak belirli durumları düşünmeyi ve yazmayı ve kupkuru atasözleri geliştirerek de bu genellemeleri canlı ve ilginç hale getirmeyi öğreniyordu; bu önermelerin gerçek haline gelmesi ya da gerçekleşmesi için örnekler üretiyorlardı. Seçilen öncülleri temel alarak felsefi dizgeler oluşturmaları değil, bu öncüllerin içinde var olan gerçekliği dikkate almaları isteniyordu. Bugün mantık öğrencileri özet biçimindeki bu düşünme tarzına "bulanık mantık" diyebilir. Bu terim bir değer yargısını işaret etmez: gerçekte işaret ettiği şey bütün kavramların çok yönlü doğası ve –tıpkı yumurtanın sarısının çevresindeki beyaz gibi– tanımın çekirdeği çevresinde yatan müphem alanla-

rın önemidir. *Definitio est negatio*[2]; Shakespeare'in zihninde kavramlar canlıydı – gelişmekte, değişmekte, üremekte ve ölmekteydi, tıpkı insanın kendisi gibi. Günümüzde, matematikçilerin kavramlarını allak bullak etme kapasitesi karşısında şaşkına dönen mantıkçılar büyük bir memnuniyetle "tutarlılık-ötesi" diye adlandırdıkları şeyi kabul etmeye başlamaktalar. Benzer bir süreç izleyerek, Pierre de la Ramée ve hatta Bacon ve Montaigne gibi Rönesans döneminin laik felsefecileri zihnin işleyişlerini bir dizgenin geliştirilmesine yöneltmek yerine zihni her türden çokyönlü olasılığa açmanın yollarını aradı. Bunun modern bir koşutu Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar* adlı eserinde bulunabilir.

Mantıksal biçim çalışmayanlar açısından, Shakespeare'in sayısız mantıksızlığının daha aşikâr bir tür değeri bulunmakta. Mantık içinde "vasat" olan alan, verimsizliği açısından benzersizdi; bu alanın zengin karmaşasından da bütün modern bilimler doğdu. Birbirinden tamamen farklı unsurları, Herakleitos'un değişim kavramının kendince geliştirdiği versiyonu içinde bir arada tutacak organik türden bir birlik yaratan Shakespeare –sıkıntılı bir dönemin ardından– İngiliz siyasal düşüncesini ve kurumlarını nitelendirir hale gelen çoğulculuk ve hoşgörünün gelişmesini olanaklı kılan düşünüşü gözler önüne serer. Saldırgan bir kesinlikten uzaklaşmak, anlaşmanın, uzlaşma sanatının ortaya çıkmasına olanak sağlar. Montaigne gibi Shakespeare de insan aklının temelde yanılabilir ol-

2) "Tanımlamak sınırlamaktır." Spinoza'ya mal edilen bu sözü ilk kullanan ise Aquinolu Tommaso'dur. (ç.n.)

duğunu gördü ve henüz bir adı yokken bile ussallaştırma mekanizmasını anladı. Bazı yorumcular Shakespeare'in siyasal konumunun özet halinde ifade edilişini bulmaya çabaladılar ve onu *Troilos ile Kressida*'da, Ulysses'in konuşmasında buldular.

Düzen maskelendiğinde
En değersiz olanlar boy gösterir maskeleriyle.
Göğün kendisi, gezegenler, ve bu dünya
Uyar düzene, sıradüzene, ve konuma…

(1. 3. 83-6)

Shakespeare seyircileri Shakespeare'in oyunlarındaki onca tartışmanın aslında tek bir ifadeye, "Düzen bozulduğunda (…) kurum da bozulur"[3] teması üzerine yazılmış basit bir denemeye indirgendiğini işitseler kandırıldıklarını düşünürlerdi. Shakespeare'in tarih sıralamasındaki ilk oyunun dinamiklerine ilişkin çok kısa tartışmada da gördüğümüz gibi, Shakespeare'in referans noktası Herakleitos'a dayanıyordu; dansçılar dans içinde hareket etmekle kalmazlar, dansın kendisi de hareket edip değişir.

Dans etmek (güzel Bayan) sonra başladı gelişmeye,
Dünyanın doğduğu ilk tohumlarda,
Ateş, hava, toprak ve su – kabul ettiğinde,
İknasıyla Aşkın – Doğanın kudretli Kralının,
Bitmesini o ilk düzensiz çatışmaların,

3) Aynı eser, 1. 3. 101-103. (ç.n.)

Ve bir dansla aynı ölçüyü tutturmayı
Tüm dünyada bu hareketi korumayı.

İşte, o zamandan beridir, devam ediyor hâlâ sırayla,
Ve değişiyor, alıyor birbirinin yerini;
Ama ne bir karışıklık var ne de sınırlandırma.
Ve her biri de korumakta kendi bölgesini
Dansın istediği dönmesi ya da düz gitmesi
Aşk tasarlar bu muhteşem harikayı,
Çünkü dans etmek Aşkın uygulanışı.[4]

4) "Orchestra, or A Poem of Dancing", Sir John Davies, Kıta 17 ve 18. (ç.n.)

V. Bölüm

EREKBİLİM

Entropi görüsü: *Kral Lear*

V. Henry'yi de katarak tarihsel dizisini tamamlamasının ardından, Shakespeare İngiliz tarihini bir kenara bıraktı, ta ki 1603 ile 1606 arasında bir zamanda *Kral Lear*'ı yazana kadar. Öykü eski bir oyundan –Holinshed'in *The Mirrour for Magistrates* oyunu– ve *The Faerie Queene*'den zaten biliniyordu. Bu kez Shakespeare tarihsel ve siyasal konuları tiyatro için tutarlı bir gösteri sağlamak amacıyla dikkatle karıştırıp eşleştirme yolunu seçmedi. Karakteri günlem yazanların bıraktığı ipuçlarına göre oluşturmayıp eylemin kendisini insanlık tarihinin ötesine geçirdi ve böylece karakterin yaşamın anlamına ilişkin kendi yorumlarını getirme ya da olayların sıralanış biçiminde bir mantık arama hakkını elinden aldı.

Akademisyenler arasında, *Kral Lear*'ın bunamayı konu aldığını kabul etme konusunda tuhaf bir isteksizlik görülür; bunun nedeni, belki de, Lear'ın beyninin

yaşlanmakta olduğunu kabul etmenin onun kahramanlığına leke kondurmak olduğunu düşünmeleridir. Oysa, olayların işleyişi bu yöndedir: kahraman ne kadar heybetli olursa olsun, eğer o kadar uzun yaşamak talihsizliğiyle karşılaşırsa, sonu budur. Oyunda iki ana tema yer alır: bunlardan biri iyimserlik teması, bir serçenin olduğu kadar bir kahramanın ölümünde de tanrısal bir müdahalenin söz konusu olduğu temasıdır; diğeri de ışığın giderek yitirilmesi karşısında duyulan hiddet teması. Shakespeare'in termodinamiğin ikinci yasasını biliyor olması olanaksızdı, ama bu dünya üzerinde hiçbir kentin kalıcı olmadığını biliyordu.

Doğan varlık aydınlık güne erer ermez
Olgunluğa emekler, tam kıvamını bulur.
Hilekâr tutulmalar ihtişamını gölgelemeye soyunur,
Ve Zaman onun armağanını yok etmeye koyulur.
Gençliğe vergi olan güzelliği Zaman didikler,
Ve parçalar güzelliğin pürüzsüz çehresini,
Kendisini doğanın ender bulunur gerçekliğiyle besler,
Ve kimse engelleyemez tırpanının biçmesini.

(60. Sone)

"Zamanın sonsuza doğru hırsız gibi ilerlemesi"[1], *carpe diem*[2] temasını gençliğin ve güzelliğin geçip gitmesinin ardından yakılan geleneksel ağıtların ötesine taşıyan sone-

1) 77. Sone'den. (ç.n.)
2) Anı yaşa. (ç.n.)

lerin başlıca temasıdır. Shakespeare, *de contemptu mundi*[3] geleneğinde olduğu gibi, cennetin zevklerine kafa yormak amacıyla "şu koca dünya ve onun solan zevkleri"ni[4] reddetmez ve bunun yerine gözlerini yaratılmış olan evrenden ayırmayarak daha çok bir entropi görüsü denebilecek şeye ulaşır. Lear'ın dünyasında, yitirilen birçok şeyin yerine yenisi getirilebilir. Kralın kendisi "bilgi ve akıl" ile "egemenliğin işaretleri"ni taşıyan ve insanlığı temsil eden bir figür, yani yaratıkların baştacıdır. Kral erkini yitirdikçe insanlığın da egemenliğin bu işaretlerini yitirmesi gerekir –eğer ki bu işaretler gerçekten de belirgindiyse– çünkü insan kendi önemi konusunda yanılabilir.

Shakespeare'in görüşü –en azından *Kral Lear*'da– Montaigne'in görüşüne yakın görünür ve post-Darwinci görüşle ortak bazı yararlı noktaları da bulunmaktadır. Seyirciler, Tennyson gibi, "daha büyük umut" gereksinimine güvendiklerinden daha fazla düzeyde bu gereksinimin farkına varır ve daha belirsiz düzeyde de onu hisseder. Tanrı'nın görüntüsünün insan versiyonunda kutsal bir şeylerin var olma olasılığı geriler.

Kral Lear'ın ilk sahnesi büyük ölçüde itiraza neden olmuştur. Bu sahne ruhani, nedensiz, mantıksız niteliktedir. İtirazların çoğu da Shakespeare'in doğalcılık yanlısı bir oyun yazarı olduğunu düşünmek isteyen eleştirmenlerden gelir; itirazların bir bölümü de eğer Lear kendi ıstırapları-

3) Bernard de Cluny'nin "Dünyayı Lanetlemek Üzerine" anlamına gelen aynı adlı eserinde dile getirilen, gerçekliğin yalnızca fikirler dünyasına ait olduğu biçimindeki felsefe. (ç.n.)

4) 19. Sone'den. (ç.n.)

nın müsebbibiyse, bu durumda onun trajik bir kahraman olamayacağını düşünenlerden gelir. Aslında, dile getirilenin Montaigne'in *Apology for Raymond Sébonde* eserinde dile getirdiğinden bir farkı yoktur: bizler ruhumuzun efendileri değiliz, çünkü kendi kendimizin efendisi olma kapasitemiz birçok çarpıtmaya maruz kalmaktadır. Lear kararsız, kuşkucu, keyfidir; beyninde tıkalı bir damar olanlara özgü davranışlar sergiler, erdemli olmayı öğrenemeden yaşlanmış gibidir. Elinde tuttuğu erkten feragat ederken zorunluluklara boyun eğer, ama elinde tuttuğu bölgeyi paylaştırmak yoluyla yine de elinde tutabileceği düşüncesi tamamen Machiavelli çizgisinde bir yanılsamadır. Bu tür bir yanılsama ise sık görülen bir durumdur: çocuklarına ve çocuklarının eşlerine bağımlı hale gelen birçok yaşlı insan erki ellerinde tutabilmek için boşu boşuna duygusal enerjilerini harcarlar ve bunun sonucunda da bir kenara atılıp kalırlar. İnsanın altıncı döneminden yedinciye geçişi, "sıska ve terlikli soytarı"dan

> ...ikinci çocukluk, ve tam bir hiçlik,
> Ne diş kalmış, ne göz, ne tat, ne de başka bir şey
> (*Size Nasıl Geliyorsa*, 2. 7. 165-6)

haline dönüşmeleri uzun ve berbat bir süreçtir.

Hamlet'te olduğu gibi, oyunlarının çoğunda Shakespeare yaşlı insanlara yönelik alışıldık tiyatro görüşünü korur: "Suratlarında kırışıklıklar, gözlerinde kehribar gibi koyu çapaklar, hem zekâ kıvraklığının büyük bölümünü yitirirler, hem de yumuşak etlerini" (2. 3. 197-200). Komedi daima genç kalır ve inme inmiş yaşlı insanı dışarıdan gözlemler;

trajedi normalde zihnin bulanması gibi öylesine sıradan ve kaçınılmaz bir konuyla ilgilenmez bile. Goneril ile Regan'ın babalarına karşı tutumu aynı anda hem berbattır hem de anlaşılabilir. Babasına, ona karşı yükümlülüklerinin sınırlarını anımsatan Cordelia ise aynı anda hem adil hem de zalimdir. Hamlet sürekli gönlünün yapılmasına hiddetlenebilir; Lear ise bunda ısrar eder ve reddedenleri de haksız yere cezalandırır. Önce kızlarını babalığa yakışmayacak bir tarzda dışlar, ardından da kızlarının nankörlüğüne ağlar. Onunla birlikte yakınan Kent ise Lear'a *deli* ve *moruk* der; onu *aptallık* ile suçlar. Akılsızca hiddetin sonucu sklerotik acıdır; Cordelia'yı lanetlerken akıldışı davranışın sınırlarını tamamen aşar. Goneril de Regan da, en az seyirciler kadar, Lear'ın çılgınlığına neyin neden olduğunu bilmektedir: "Yaşının verdiği takatsizlik...", "bitkinliğin ve öfkeyle geçen yılların getirdiği ele avuca sığmaz değişkenlik".

Perde III'ün başına kadar Lear bizden anlayış görmesini gerektirecek bir şey yapmış değildir. Bunun yerine sürekli aşağılamalarda bulunur, lanetler savurur, kişisel intikamı uygulayacak unsurları bir araya getirir. Kaprisli babası tarafından öylesine "doğallık dışı" bir davranışa maruz kalan ve dışlanan kızı babası için duyduğu sevgiyi seyircilerle paylaşarak onların gözünde haklı konuma gelir. Soytarı efendisini parmağında oynatırken aptallık ettiği gerçeğini defalarca öne sürer, ama Lear sürekli bu noktaları atlar:

LEAR: Bana deli mi dedin, evlat?
SOYTARI: Feragat ettiğin diğer bütün unvanlar bir yana;
bununla doğdun sen.

(1. 4. 154-6)

Soytarı'nın bu nükteli sözü *Kral Lear*'ı *Deliliğe Övgü*'nün geleneğine yerleştirir. Erasmus'ta tanrı konumunda bulunan delilik çocuk olarak sunulur, çünkü bizler küçük çocuklar haline gelemezsek cennete giremeyiz. İnsanın kendi entelektüel başarıları ve zor bela güvenceye aldığı geçici sağlık ve gücüyle Tanrı'nın huzurunda böbürlenmesi yersizdir, çünkü bütün bunlar Tanrı'nın inayetiyle gerçekleştirilmiştir ve Tanrı'nın erdemi ve gücüyle karşılaştırıldığında hiçbir değeri yoktur. Tipik delilik tanrısı hınzır, kaygısız, gösterişsiz ve stoacıdır. Kendi deliliğinin farkında olan deli doğruyu görmektedir ve bu nedenle de kendi deliliğini ve çaresizliğini görmeyi reddeden Lear gibi insanlardan daha akıllıdır. Deli, en basit anlatımıyla, "doğal"dır ve dolayısıyla da hâlâ doğal durumundadır. Hepimiz bu durumla doğarız ve yeterince uzun yaşarsak ikinci bebekliğimizi yaşarken ölürüz. Aptal doğan kişi entelektüel yetilerin gelişmesine yönelik bütün çağrılara ve günahlara sırt çevirdiği için ebediyen masum ya da Tanrı tarafından işaretlenmiş, "dokunulmuş" kabul edilir. İngilizce'de "aptal" anlamında kullanılan *silly* sözcüğü Eski İngilizce'de yer alan ve "kutsanmış" anlamına gelen *sælig* sözcüğüne dayanır; bu anlam *blissful idiot* –neşesi yerinde aptal– teriminde varlığını sürdürür. Bu anlamların bugünkü İngilizce'de de var olması Shakespeare'in delisinin içinde devindiği, hem kuşkuculuk hem de Hıristiyanlık izlerini taşıyan çerçeveye ilişkin bir şeyler gösterir.

Edmund da doğaldır, hatta bu durumda doğal bir oğul, bir piçtir. Piçin kendisine ilişkin görüşleri ile Soytarı'nın görüşleri arasındaki karşıtlık doğayı oluşturanın ne olduğuna ilişkin karşıt kavramların ince çatışmasının bir parçasıdır. *Kral Lear*'daki her bir karakter "doğa" sözcüğünü bol

bol kullanır ve hiçbir zaman aynı anlamlar kastedilmez. Uzun adımlarla sahne önüne gelen Edmund seyircilerle değil doğayla konuşur ve doğadan tanrıça diye bahseder. Yorumcular Elizabeth çağı seyircilerinin böyle bir putperestlik karşısında şok olmaları gerektiğini söylerler; Edmund, belli ki, piç olmasından ötürü bir tek kendisinin doğanın hizmetinde olabileceğini, piç olmanın kendisine ayrı bir yük getirdiğini düşünmektedir. Geniş bahçelere sahip Warwickshire'lı bir toprak ağası olarak, Shakespeare büyük olasılıkla melezlerin gücünün daha fazla olduğunun farkındaydı: *Kış Masalı*'nda Perdita melez karanfilleri reddeder – "Onlara doğanın piçleri diyelim istersen." Edmund'un doğa görüşü, belli ki, bize tecavüzün ve piçlerin tarafını tuttuğu söylenen doğal ayıklanma sürecine daha yakındır. Soytarı, doğal olmasının yanı sıra, aynı anda doğada hayvan davranışlarından seçme örnekler sağlayan doğal bir felsefecidir. Sahnede hiç kimse onu dinlemediği için, hiç kimse de uygun olmayanların ortadan kalktığına ilişkin örneklerini anlamaz.

Doğa sözcüğünün sürekli yankılanan sesinin içinden paradoksal bir yapı ortaya çıkmaya başlar. İnsanlar bu sözcüğü hoşlarına giden bir nitelikler demetini göstermek için kullanır ve bundan sapanları da "doğadışı" olarak nitelendirirken, aslında insanlara karşı tamamen kayıtsız bir güçten söz etmektedirler. Lear, Cordelia'yı "Rezil yaratık, Doğa bile utanıyor / Az kalsın kabullendiği için seni" diye aşağılayarak doğayı ilk kişileştiren olur ve bu arada da aşırı kibirli davranarak doğanın zihnini okuma ayrıcalığını üstlenir. Edmund'un doğayı putlaştırmasını şok edici kabul edenler, Lear'ın da bunu paylaştığını görmezler.

İşit, Doğa, işit! Sevgili Tanrıça, işit!
Durdur bütün planlarını, eğer amaçladıysan
Bu yaratığı verimli kılmayı!

(1. 4. 284-6)

Lear tanrıçasına, sanki onun isteklerini yerine getirmekle görevlendirilmiş bir şeytanmış, yakın dostuymuş gibi, emir verme cesaretini gösterir. Goneril'e kıymet bilmez bir evlat olduğundan "doğadışı bir eziyet" reva görmesini emrederken de durumun çelişkisinden habersizdir. Gloucester'ın Doğa'sı tarafsızdır; ama o, doğanın insanların yararına var olduğundan neredeyse emindir: "Güneşteki ve aydaki bu geç tutulmalar bizim lehimize bir şeyler göstermiyor: gerçi Doğa'nın erdemi ona bir neden bulabilir ama Doğa'nın kendisi olayların sonucuyla cezalandırılır" (1. 2. 100-3). Bu görüşü hem kutsal olan hiçbir şeye inanmayan Edmund, hem de Edgar tarafından alaya alınır. Her ikisi de doğanın alanının insan merkezci görüşünün ötesinde yer aldığını ve doğanın –herhangi bir birey bir yana– herhangi bir türün kaderine bile kayıtsız kalacağını bilmektedir.

Lear kendisini tanrıçasının merhametine bırakır ve karşılık alamaz; ama doğanın unsurlarına o emir verse de vermese de zaten gerçekleşecek şeyleri yapmalarını emretmeyi sürdürür. Tüm yaratıların efendisi olduğu sanrısı hâlâ devam etmektedir ve Lear, senenin kendisi gibi, kendi neslini, baharını, yazını, yaprak dökümünü tamamladığının ve şimdi de sert kışını yaşadığının farkında değildir. Lear'ın "İnsanın şu küçük dünyasında üstün gelmek / Bir o yana bir bu yana savuran rüzgâr ve yağmura" (3. 1. 10-11) diyerek sürdürdüğü çaba saçmadır.

Shakespeare'in kişileri evlerini terk edip doğaya sığındıklarında karşılarına özenle biçilmiş patikalar değil, Elizabeth İngilteresi'nin kırsal yöresinin sert koşulları çıkar; bu yörelerde, birden fazla yerde, Elizabeth'in son yıllarında veba salgını görülmüştü. İster Atina dışında bir koruluk olsun (her şeye karşın tamamen İngiliz nitelikli bir koruluk), ister Windsor Parkı ya da Arden Ormanı, doğanın sunduğu "çöl" Shakespeare'in oyunlarında daima bir sınama alanıdır. *Size Nasıl Geliyorsa* oyununda küçük kardeşi tarafından düklükten uzaklaştırılan Dük "buzlu dişleri / ve sert azarı kış rüzgârının" diyerek o etkiyi hissedince kendisini şu düşünceden ötürü tebrik eder:

Dalkavukluk değil bu. Bunlar danışmanlar
Beni ben olmaya duyarlılıkla ikna eden.

(2. 1. 10-11)

Dük'ün değindiği şey, belli ki, taşıdığı paye ya da yetiştirilme tarzı değil, taşıdığı insan doğasıdır. Lear da kendisini tüm yaratıların efendisi olarak görmeyi kesip kendisini onların bir parçası olarak görebilse, o da gerçek doğasının ne olduğunu keşfetmeye başlayabilir.

Oyunun merkezi perdesinde Lear'ın tanrılaştırılmasını görürüz. Her şeyden, hatta karışık varlıklara olan inancından bile sıyrılan Lear, bir sokak çocukları çetesini kendisine yakın bulur. Deliliğe ulaşmanın gereğinden fazla kolay olduğu zannedilmesin diye, karşımıza başka bir deli daha çıkarılır: tuhaf sanrılarını her şeye inanan köylülere empoze eden profesyonel bir dinci manyak. Edgar, kendisini tımarhane dilencilerinden biri olarak tanıtır:

...Ki onlar, kükrer gibi seslerle,
Saplarlar hissiz ve hayatsız çıplak kollarına
İğneler, tahta kıymıklar, çiviler ve biberiye dalları;
Ve bu dehşet verici amaçla, yoksul çiftliklerden,
Sefalet çeken köyler, ağıllar ve değirmenlerden,
Bazen delice lanetleriyle, bazen de dualarla,
Zorla toplarlar sadakalarını.

(2. 3. 14-20)

Tımarhaneli Tom, Erasmus çizgisindeki delinin karşıtıdır, çünkü dinsel inancı tuhaf batıl inançlardan oluşur ve şeytanca eziyeti içeren paranoyakça sanrılarla pekiştirilir; bu sanrılar gerçek anlamda saf kişilere empoze edilerek birer kâr kaynağına dönüştürülür. Dinci manyağın dilbilgisi hataları insan deliliğinin tam bir ifadesi olarak rasyonellik karşıtı bir dizgeye dönüşür.

Hıristiyan kuşkucular Tanrı'nın gerçekleştirdiklerini dikkatle incelemeye aklın ne kadar uygun olduğunu kuşkuyla karşılayabilirler, ama Tom bunu bir sanrılar bataklığı içinde gerçekleştirmez. Tımarhaneli Tom, Lear ile Soytarı'ya günah dolu geçmişini ifşa eder ve kendisini "miskinliğe gelince domuz, pusuya yatmaya gelince tilki, açgözlülüğü gelince kurt, azgınlığa gelince köpek, avlanmaya gelince aslan" olarak nitelendirir, ama işittiklerinden ziyade gördüklerine inanan Lear onun böyle dolaylı yoldan böbürlenmesine aldırış etmez. "Hepsi bu kadar mı? (...) Ne kurda ipek borcun var, ne hayvana deri, ne koyuna yün, ne de kediye koku (...) bir mahluksun sen artık; yersiz yurtsuz insan senin gibi yoksul, çıplak, çarpık bacaklı bir hayvandan başka ne olabilir" (3. 4. 105-11).

Lear insanı tüm türler arasında bir tür olarak ve eğer insan yaşamının bir değeri varsa bu değerin atıl durumda ya da "egemenlik, bilgi ve aklın işaretleri"nde değil de insanlığın en alt düzeydeki ortak paydasında –hatta "Doğa (...) sınırlarının tam sınırında duruyor" dediği kendisinde, zayıflarda, yoksullarda, gerizekâlılarda– yattığını anlamaya başlar. Oyunun daha erken aşamalarında, gereksiz olduğu gerekçesiyle maiyetini yanına vermeyen Regan'ı azarlamıştır:

Doğaya verme doğaya gerekenden fazlasını,
Hayvanınki kadar ucuz insanın yaşamı.

(2. 4. 268-9)

Hiddetle söylenirken, insanlığın tamamına lanet okumuş, kibirlilik göstererek doğayı oluşturan unsurların kudretini laneti yerine getirmeye çağırmıştır.

Ve sen, her yeri sarsan gökgürültüsü,
Yak şu dünyanın yuvarlak gövdesini!
Çatırdat Doğa'nın kalıplarını, bütün tohumlar saçılsın
ortaya
Minnet bilmez insanı yaratan!

(3. 2. 6-9)

Tohumlar –*rationes seminales*– fikri Aziz Augustinus'a dayanır; Augustinus'un inancına göre, yaratılan evren Tanrı'nın mevcut her şeyi yarattığı ve yaratmakta olduğu zamanki zihnine has örneklere denk düşen maddesel unsurlar içeriyordu. Günümüzde bunları genler ya da gene-

tik kalıt olarak tanımlamaktayız. Eskiden hüküm sürdüğü toprakları çocukları tarafından devralınmış yoksul, düşkün, zayıf ve "aşağılanan yaşlı adam" konumundaki Lear "büyük yaratıcı doğa" sürecine uygun değildir. Yeats'in "Sailing to Byzantium"da yazdığı gibi,

Yaşlı bir adam yalnızca değersiz bir nesne,
Bir çubuğa geçirilmiş partal bir palto, eğer ki
Ruhu el çırpıp şarkı söylemezse, söyler daha gür sesle
Her bir yırtık için ölümlü giysisindeki.

Kral Lear Perde III'te büyük soytarılar için yazılmış küçük komedilerdeki sahnelere yapısal açıdan benzeyen bir seri sahne sonucunda Lear'ın ruhunun boy gösterip ayağa kalkmaya başladığına tanıklık ederiz. Modern tiyatroda buna en yakın koşutlar stand-up komedisi yapanlar arasındaki hızlı ve komik konuşma sahneleri olabilir – *Kral Lear*'da yer alan bu sahneler Beckett'in *Godot'yu Beklerken* başlıklı oyununun da ataları sayılır. Soytarı aslında mevcut durumun karşıtlıklarının bir betimlemesi olan ironik kehanetini gerçekleştirirken, eylem de zamanın dışında bir bölgeye doğru ilerler.

[Ne zaman ki] yankesiciler pazarlara dadanmazsa…
O zaman İngiltere Krallığı
Sürüklenir kargaşaya…

(3. 2. 88, 91-2)

Soytarı'nın söylediğine göre asalaklık ve ikiyüzlülük doğal düzenin birer parçasıdır. Tek bir tümcede, eylemin

pagan içeriğinden uzaklaştığı sanrısını yıkar ve seyircilerin şu anına gönderir: "Bu kehaneti Merlin gerçek kılacak; çünkü ben onun zamanından önce yaşıyorum" (3. 2. 95).

Bu olağanüstü oyunun başarısının en olağanüstü yönü, Shakespeare'in Lear'ın ruhunu, zihni artık bozulmakta olsa bile, kurtarmasıdır. Lear'ın önce kafası karışmaya başlar ama buna büyük bir sabırla ve çok etkileyici bir endişeyle katlanır. Yavaş yavaş her şeyin yöneticisi olma rolünden vazgeçerek çevresindeki insanlara alçakgönüllülük yansıtan bir nezaketle davranmaya, ilk kez olarak insanlığın sürekliliğini hissetmeye başlar:

İlaç al, Kral:
Bırak kendini sefillerin hissettiklerini hissetmeye,
Böylece silkin de onlara aksın saraydan taşanlar,
Ve göster tanrılara daha fazla adaletin ne olduğunu.
(3. 4. 33-6)

Lear'ın bu gelip geçici toplumsal adalet fikri *Fırtına*'daki yaşlı Gonzalo'nun Altın Çağ görüşüne benzer. Taşıdığı gurur çektiği ıstırap tarafından arındırılan yaşlı kral eski danışmanı gibi bir deli tanrı haline gelmektedir. Bütün çıplak sığınmacılar kaderlerini anlamak için boşuna çabalayarak bir araya geldiklerinde yaşanan kısa huzur dönemi fazlasıyla kısadır. Hemen Gloucester'ın kör edilişine tanıklık etmek için geriye, "medeniyet"e götürülürüz. Oyunun ironileri artık katlanılmaz düzeyde acı bir hal alır: Edgar insanın kaderinde doğal bir gelgitin var olduğuna, "en kötü bile kahkahaya dönüşür" düşüncesine kendisi-

ni inandırmaya çalışırken insanların sınırsız acı verebilme kapasiteleri olduğunu keşfeder. Gerard Manley Hopkins'in dediği gibi, "Daha kötüsü yok, daha ötesi yok". Edgar'ın kör edilmiş babasına bakarken söylediği sözlerle:

> ...Daha kötü de olabilirim; en kötü gerçekleşmedi
> Eğer ki biz henüz "Bu en kötüsü" demediysek.
>
> (4. 1. 27-8)

Gloucester körlüğünde daha önce gördüğünden fazlasını görür ve görme gücü Lear'ınkine çok benzer. Para kesesini yoksul Tom'a verir: "Fazlalıkları elden çıkarsın üleşim, / Ve herkeste yeterince olsun" (4. 1. 70-1). Bu fikir de az dokunaklı sayılmaz, çünkü, belli ki, Soytarı'nın betimlediği insan doğasının ötesindedir – hem Gloucester hem de Lear zihin, beden ve ayrıcalıklarının tam gücüne sahipken o doğanın bir parçası olmaktan mutluydu. Ancak, her sosyal biyoloji uzmanının bildiği gibi, doğa yalnızca benlikçilikten oluşmaz. Türlerin var olması grup içinde gerçekleştirilen özgeciliğe dayanır ve bu özgeciliği de genellikle ya ebeveynler kendi çocuklarının lehine ya da bireyler grubun lehine yerine getirir. Albany karısının yaşadığı vahşi değerler dizgesinden uzak durur, çünkü dizginlenmeyen kişisel çıkarın bir sonucu olarak hem karısının hem de evrenin kendisinin mahvolacağını önceden görür.

> İnsanlık zorunluluktan kendisini avlamalı,
> Tıpkı derinliklerin canavarları gibi.
>
> (4. 2. 48-9)

Bu öngörüyü zamanımız açısından dile getirirsek, karşımızda diğer her şeyi bertaraf eden ya da denetimi altına alan gerçeklik –"Başarılı türün kendisinden başka düşmanı yoktur"– durmaktadır. Örnek nitelikteki bu sosyo-biyolojik öyküde kız kardeşlerin de üretkenlik rekabetine girip birbirlerini yok etmeleri çok uygundur.

Kral Lear'daki en gizemli bölüm Gloucester'ın sahte intiharıdır. Bir karakterden ziyade bir maskeler koleksiyonundan oluşan Edgar, kurtuluşun alaya alındığı kısa bir parodinin ardından yeni ve değişken bir maske edinir ve belki de insanların kendilerinin anlayacağı biçimde davranacaktır ve kendilerine benzeyen tanrılar yaratma eğilimleri konusunda son söz de söylenmiş olur. Edgar'ın Edmund karşısındaki zaferi felaketi mutluluğa dönüştürebilir. Aralarındaki mücadele hem düşünmeden gerçekleştirilir hem de gereksizdir. İyice yıpranan ve aldatılan Gloucester sadık kalmanın huzuruyla ölür. Edgar onun yaşamını uzatmayı başaramasa da söylediği yalan, tıpkı Platon'un şahane miti gibi, iyi bir sona olanak tanımıştır. Bu da etropi temasının ifadeleri açısından kontrpuan oluşturur. Lear'ın başıboş dolandığını duyunca Gloucester'ın haykırışı gibi:

> Ah, Doğa'nın o yıpranmış parçası! Bu koca dünya
> O halde tükenip yok olacak.
>
> (4. 4. 136-7)

Lear dünyaya –"şu koskoca deliler sahnesi"ne– ağlayarak geldiğimizi anımsar ve Edgar onun düşüncelerini tamamlar:

İnsanlar katlanmalı
O yöne gidişe, hatta bu yöne gelişe:
Her şeyin özü olgunluk.

(5. 2. 9-11)

Touchstone'un Jaques'e Arden Ormanı'nda söylediği gibi, "Her saat gitgide olgunlaşırız / Ve sonra da her saat gitgide çürürüz." Öykünün tamamı bu olmasa da öykünün kaçınılmaz bir parçasıdır. Sanat yaşamın boşa yaşanması karşısında yatıştırıcılar sağlayabilir, aslında Edgar'ın yalanı ya da onun Edmund'u mağlup etmesi dışında gerçek anlamda hiçbir umar yoktur. *Kral Lear* bir seri sonuçsuz çabayla sona erer. Albany yeniden Lear'ı tahta geçirirse de Lear şimdi oyundan tamamen çıkmış bulunan Soytarı'yla karıştırdığı, gerçekleri söylemekten çekinmeyen masum Cordelia'nın ölümünden çok etkilendiği için tahta yeniden çıktığı gerçeğinin farkında bile değildir. Kral kendisinin "Talihin ahmak kişisi" haline geldiğini anlamaya başladığına göre, artık önünde sallanan soytarı şapkasına gereksinim duymayacaktır.

"Büyük kokuşmuşluk" hiçbir biçimde eski haline döndürülemez; Albany de adaletin ya da suçsuzluğun kanıtlanmasının gerçekleştiğini görmeyecektir. Oyun Shakespeare'in entropi yasasına ilişkin dolaylı ifadesi niteliğindeki yanıltıcı ama duruma çok uygun iki mısrayla sona erer:

En yaşlılar en fazlasına katlandı; genç olan bizler
Asla göremeyecek o kadarını, ne de o kadar uzun yaşayacak.

(5. 3. 325-6)

Lear'ın kendi tanrılarına yaptığı ricaların karşılıksız kalmasını Shakespeare'in tanrıtanımazlığının kanıtı olarak yorumlamak yanlış olur. Bunun yerine, aynı Montaigne gibi, Shakespeare de Tanrı'nın yaptıklarını inceleme ya da Tanrı'nın iradesinin herhangi bir noktada kendi iradesiyle çakıştığını varsayma hakkını reddeder. Bu Hıristiyan kuşkuculuğu ne karamsar ne de kiniktir çünkü insanlık durumunun karanlıkta kalmış yönünün kabul edilmesine dayanır. Doğal sonucu da her türden Übermenschlichkeit –ya da insanın kusursuzluğu– dizgesinin ve bunların beraberinde de bireyin feda edilmesi karşılığında toplumu yücelten her türlü yönetim dizgesinin reddedilmesidir. Eğer bağlantılı bu konuları biraz daha ileri götürürsek, daha radikal bir noktaya varırız: her türden otoriter rejimin kötülenmesi ve insanlar arasında eşitliğe derinden bağlılık. Mevki ve erk, tıpkı akıl ve güzellik gibi, insana yalnızca geçici bir süreyle ödünç verilmektedir ve karşılığında da bir faiz ödenmesi gerekir:

...Doğa asla ödünç vermez
Kusursuzluğunun en ufak bir zerresini
Ama, aynen idareli bir tanrıça gibi, belirler
Kendisi akça verenlerin en ihtişamlısı olarak
Hem karşılığını hem zilyetliğini.

(*Kısasa Kısas*, 1. 1. 36-40)

Agincourt Muharebesi öncesinde birliklerinin arasında yürüyen V. Henry gibi, sırtlarını devlete dayamayıp halkın gereksinimlerine göre alçakgönüllü davranmayı bilen krallar Shakespeare'de birer kahramandır. II. Richard sa-

vunmasızlığının farkına varıp da kendisi için değil, hizmet etmeyi başaramadığı ülkesi için ağladığında bir kahraman haline gelir. Günlem serisindeki diğer krallar kahraman olmayı başaramazlar. Kral Lear çıplak bir berduş haline gelip de bir yandan çıplak sahnede dolanırken bir yandan da Vladimir'in Estragon'a bir şeyler anlattığı sıra olduğu gibi sözcük oyunları yaptığında kahraman haline gelir. Kral Lear'da iki tema bütünleşir: devlet düzeyinde egemenlik teması ve birey düzeyinde egemenlik teması ile sıradan insanın onuru teması – hiçbir şeyin, hatta kendisinin bile efendisi olamasa bile. Lear hiç kimse olmayan, yalnızca var olmaya çabalayan bir dizi insanın en başında durur; Shakespeare de onların kendilerinden daha iyi halde olanların eylemleri hakkında yorumlarda bulunmalarına izin verir.

Doğallar ve Altın Çağ miti

Böylesine küçük bir kitapta *Kral Lear* oyununun bu kadar uzun ele alınmasının nedeni, bu oyunda Shakespeare'in bize kendi zihinsel yapısını süsleme amaçlı ekler, anlatımsal yükler, ve simetri amaçlı biçimsel gereksinimler olmaksızın, olduğu gibi göstermesidir. Shakespeare meslek yaşantısı boyunca düş benzeri yapılar kullanır, ama bu yapılar hiçbir yerde *Kral Lear*'da olduğu kadar yalın ve bahaneden uzak değildir. Seyirci trajediyi izleme ve hissetme konusunda hiçbir zorluğu çekmez, ama trajedi içindeki temel bir unsur güzellik, sağlık ya da zekâ bahşedilmiş insanlığın tanınması ve kabullenilmesi olduğu için, akademisyenler onu sapkın bulurlar. Aslında *Kral Lear* Shakespeare'in

eserlerinin tam da içinden geçen bir temanın yüceltilmesinden ibarettir, ama asla hak ettiği önem tam anlamıyla verilmez çünkü yaşamın daha az değerli karakterleri (tiyatroda, özellikle de Elizabeth dönemi tiyatrosunda değil, çalışmalarda) ikinci derecede önemli kabul edilir.

Meslek yaşantısının en başından itibaren, Shakespeare, daha az değerli karakterleri ahlak yorumcuları olarak kullandı. Sözümona kusursuz bir asil dostluk konusunun işlendiği *Veronalı İki Centilmen* oyununda arkadaşlardan biri arkadaşının metresini iğfal etmeye çalışırken diğer arkadaş da kadını arkadaşına hediye etmeye çalışır; bu oyunun eyleminde Launce'un düşünmeden kalkıştığı yorumlar ve Launce hayranı köpeğin varlığı sayesinde ironik bir biçimde konudan uzaklaşılır. Köpek bir türlü başkalarına verilemez çünkü hep geri gelir; bu arada Launce da "çaldığı pudinglerden ötürü tahta boyundurukta oturma" cezasına çarptırılmıştır. Asıl eylem çok ayrıntılı bir düzeyde, İtalyan tarzında, yorumlar ise köklü bir biçimde, İngiliz tarzındadır. *Yanlışlıklar Komedyası*'nda ikiz Dromio kardeşler aşağı yukarı aynı niteliklere sahiptir, ama doğal kişilerin bir sonraki büyüğünün *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki "sevimli zorba Bottom" olması gerekir. Bütün bu karakterler çenebaz, açıklama heveslisi ve gerçekleri gizlemekten aciz, bıraktıkları izlenimden habersiz ya da ona ilgisiz kişilerdir.

Aşkın Çabası Boşuna oyununda efendilerin, fantastik İspanyolların ve bilgiçlik taslayanların ölçütü de soytarı Costard ile zeki çocuk Moth olmaktadır. Costard'ın adı bir tür elmayı ve, bundan yola çıkarak da, bir kafayı ya da "kelle"yi –Berowne ondan "ulusun üyesi" diye bahsettiğinde bu anlamı kullanmaktadır– çağrıştırır. Costard efendilerinin şata-

fatlı oyunlarına istemeden de olsa katılır ve hazırcevaplığıyla da onların erdemli ve entelektüel açıdan coşkulu görünme arzularını alaya alır; bu arada Moth da Don Armado'nun kibirli tavırlarını boşa çıkarır ve efendilerin "babanın zekâsı" ve "annenin dili"yle harekete geçen aşk dolu entrikalarını birbirine karıştırır. Efendilerin kur yapma sevdaları gerçeklik kayasına toslayınca, köylü ile çocuk sahneyi ele geçirir ve okul müdürü ile papaz yamağını da yanlarına alarak oyunun yerine eski bir halk geleneği olan Hiems ile Ver[5] arasındaki tartışmaları başarıyla sergilerler.

Huysuz Kız'ın başlangıç bölümünde efendinin maiyeti tarafından uyandırılan sarhoş tamirci Christopher Sly insanlığın bir diğer ortak paydasıdır. Eğer ona bir efendi olduğunu söyleyen şakacının kendisini aptal yerine koymasını bekledilerse, sonuç karşısında oldukça hayal kırıklığına uğramış olmaları gerekir, çünkü Sly (örneğin Malvolio'nun aksine) sanrıya direnir ve onu aldatmak için çok çaba harcamalarına karşın kendisi olarak kalır.

Shakespeare'in eserleri içinde ilk profesyonel soytarı *Size Nasıl Geliyorsa* oyununda, hiç merhamet duygusu olmaması açısından köy soytarısından farklı olan Touchstone'dur[6]. Bir parça sığ düşünse de kafası çabuk çalışan ve kırsal yöre insanını sömürmeye istekli, onları sahte bir kültürlülükle büyüleyen bir kent soytarısıdır. Adı hiç de ilintisiz sayılmaz, ama alaycı zekâsıyla Arden dünyasının sahte olduğunu kanıtlayacağına gerçek olduğunu kanıtlar. Saray ile kır arasında yıllarca süren tartışmanın Shakespeare'e özel versiyonunda,

5) Latince "Kış" ve "Bahar". (ç.n.)
6) Mihenk taşı. (ç.n.)

koyun bakımı konusunda söyleyecekleri kırsal yöre görenekleri hakkında söyleyeceklerinden çok daha fazla olan yaşlı çoban Corin'in çevresinden ayrılmaz. Corin'in basit ifadeleri oyunun çekirdeğini oluşturur: "Bayım, ben gerçek bir emekçiyim: ne yiyorsam onu kazanırım, ne giyiyorsam onu alırım; kimseye nefret borcum yoktur, kimsenin mutluluğuna gıpta etmem; başka insanların iyi olmasıyla mutluluk duyarım, kendi derdim bana yeter; en büyük gururum da koyunlarımın otladığını ve onların kuzularının süt emdiğini görmektir" (3. 2. 71-5).

Size Nasıl Geliyorsa birkaç açıdan *Kral Lear*'ın öncüsü sayılır: Arden Ormanı sert bir ortamdır ve orada yaşayan insanlar hayatta kalabilmek için birbirlerini kollamak zorundadır. Fundalık gibi orman da eşit insanlar arasındaki işbirliği prensibiyle yürütülen anarşist bir topluluktur. Dük, büyük bir memnuniyetle, ormanda diğerleriyle eşit düzeye geldiğinin farkına varır. Bu betimlemenin ardındaki mit İngilizlerin özlemle andıkları, eskilerin bölge yönetimleri üzerine kurulu dizgesinin yerine yabancı istilasının akrabalık ve baronluk getirmesinden önceki İngiltere hayalidir. "Mutlu İngiltere" kavramı Altın Çağ mitinin İngiliz versiyonu ve Shakespeare'in "Doğal olan iflas ettikten sonra, Dilenilmiş kan dolaşır canlı damarlarda" anlayışının da başlıca bileşenidir. Daha sonraları, temel olarak İngilizlere özgü bir yaşam biçimine geri dönme düşüncesi Levellers ve Diggers[7] gruplarının temel

7) "Levellers" İngiltere'de 17. yüzyılda, tüm toplumsal farklılıkların ortadan kaldırılmasını savunan siyasal örgütlenmeydi. "Diggers" yine aynı dönemde özel mülkiyetin kaldırılmasını savunmaktaydı. (ç.n.)

görüşü halini aldı; bu gruplar Shakespeare'in *VI. Henry Bölüm II*'de Jack Cade'e söylettiği fanteziyi kullanmaktaydı: "Beyefendiler geldiklerinden beri asla mutlu bir dünya olmadı," der isyancılardan biri, ama kendisinin asil kan taşıdığına inandırılmış bir liderin de gözünden düşer. Cade'in kral olduğu zaman "para diye bir şey olmayacak" fantezisi tipik bir anarşist Ütopyacılıktır. Her ne kadar Shakespeare okuryazar olmayanların okuryazarlara açtıkları bu haçlı seferini komik bir biçimde sunarsa da, isyancıların bazı önemli noktalara değinmelerine de olanak sağlar: "Sulh hakimleri belirlediniz, yoksul adamları huzurlarına çağırıp yanıt veremeyecekleri konularda sorgulasınlar diye. Dahası, onları hapse attınız; ve bir de okuyamadıkları için, onları astınız" (4. 7. 39-43). *Aşkın Çabası Boşuna*'da Costard yanıt veremeyeceği bir konudan ötürü mahkemeye davet edilmektedir; eğitimli insanların sırf Latince bir mısra okuyabildikleri için asılmaktan kurtulmaları gerçeği bazı gözlemcilerce *noblesse oblige*[8] yasasının canavarca çarpıtılması olarak algılanmış olmalı.

Büyük olasılıkla asla var olmamış bir Mutlu İngiltere'ye duyulan özlem şövenistçedir, ama eski İngiltere'ye duyulan özlem Batı yazın sanatının kalıcı bir unsurudur. Artık bir zaman dilimi olarak değil de insan doğasında var olan ve yüzeysel değişiklikler tarafından üzeri kaplanan ve çarpıtılan bir ideal. Sonelerinde, Shakespeare kendisini eski ekolün üyelerinden biri olarak tanıtır: ikna etmeyi ya da

8) Asillerin onurlu ve cömert davranmaları gerektiğini öngören toplumsal dizge. Zaman içinde asilleri koruyucu bir niteliğe büründü. (ç.n.)

dalkavukluğu beceremeyen, yalnızca kalbinin dürüst duygularına göre hareket eden biri. Bildiğini söyleme ve ketumca bir samimiyet gösterme retorik geleneğin birer parçasıydı, ama Shakespeare bunlara tamamen bağlı kalarak soytarı şairlerine, hödük köylülerine ve zeki çocuklarına bunları kullandırdı. En karanlık oyunları bu değerin temsil edilmediği ve insanlığın yalın iyilikten nasibini almadığı oyunlardır. Tanrıça Doğa sert ve karşı konulmaz yasaları olan, ahlak değerlerinden yoksun pagan bir kişileştirmedir. Öte yandan, doğru yolu gören insan doğası bizim en iyi kaynağımız, insanlık durumunun zalimliği ve eşitsizliği karşısında en iyi düzeltme aracımızdır.

Shakespeare ve toplumsal bilgelik

Popüler yazın sanatında saray ile kırsal arasındaki tartışmada kazanan taraf hep gerçek sevginin ve sadakatin, içtenlik ve cömertliğin, üretkenlik ve işbirliğinin yuvası kabul edilen kırsal olmuştur. Meslek yaşantısı boyunca Shakespeare yerli geleneğe büyük bir bağlılık sergiler – özellikle de *Apologie for Poetry*'de şunları yazan Sir Philip Sidney doğrultusunda: "Aslında kendi barbarlığımı itiraf etmem gerekir: Percy ve Douglas'ın eski şarkısını her işitişimde kalbim sanki aniden bir borazan çalınmışçasına yerinden oynuyor; üstelik şarkıyı söyleyen de sesi kadar söyleme tarzı da berbat kör bir dilenci." *On İkinci Gece*'deki Orsino gibi kültürlü bir gözlemci bile Sidney'nin eski şarkılara düşkünlüğünü paylaşır ve bunu da Viola ile paylaşır:

Geçen gece dinlediğimiz o eski ve tuhaf şarkı;
Sanırım tutkularımı oldukça hafifletti,
Daha yumuşak havasından ve anımsanan terimlerinden de fazla
O çok canlı ve hareketli zamanların.

Dikkatini çekerim, Cesario, o eski ve yalın;
Koca bekleyen kızlar ve güneşin altında örgülerini örenler
Ve kemik tığlarıyla dokuma dokuyan hizmetkârlar
O ezgiyi söylerler; tuhaf biçimde sakinleştirir
Ve aşkın masumiyetiyle oynaşır,
Tıpkı ilerleyen yaşlar gibi.

(2. 4. 3-6, 43-8)

Meslek yaşantısı boyunca Shakespeare basit şarkı biçimlerinin kendi versiyonlarını çoğu zaman "ahmak"lık sergileyen ve bilge kişilerin sahte tavırlarını nazikçe düzeltmek için kullandı. *On İkinci Gece*'de profesyonel soytarı "saçma gerçek" üzerine şarkısıyla son sözü söyler: "Henüz bu kadarken ve ufak tefek bir oğlanken." *Kral Lear*'da Feste'nin karşılığı aynı şarkının şiir biçimini söyler ve inan yaşamını, Erasmus'un *Encomium Moriae*'si doğrultusunda, çocuklukta, gençlikte, olgunlukta ve yaşlılıkta aptallığın oynadığı role göre dörde ayırır. Hiems ve Ver arasındaki diyalog *Aşkın Çabası Boşuna*'da eylemin tamamının bir antitezidir; dönemin benzer şarkılarından daha temiz ve daha anlaşılır olsa da, tamamen gösterişsiz bir biçimde yazılmıştır ve halk manilerinin yapısına o kadar yakındır ki akademisyenler bunun eskiden var olan bir şarkının bir versiyonu olup olmadığı konusunda hâlâ emin değiller.

Othello'ya hakim olan trajedi Desdemona'nın söylediği, aşağılanmış sevgiyi konu alan ve sonu da geleneksel "Söyle ezgini söğüt, söğüt, söğüt"[9] nakaratıyla sona ererek işin içine biraz ironi katan şarkıyla daha da ağırlaşır. *Cymbeline*'da sürgüne gönderilen prenslerin Imogen'e yaktığı ağıt büyük kafa karışıklığına neden olsa da, hiç değilse onun anlamı Feste'ninki kadar saçma değildir.

Shakespeare'in sanatsal yönteminin en bilinmeyen bölümü eserlerini halk eğlencelerine, geleneksel festivallere ve popüler kültüre ne ölçüde dayandırdığıdır. Shakespeare'in eğitimli çağdaşlarının çoğu büyük olasılıkla çok çeşitli ve ayrıntılı köy eğlencelerinin kayıtlarını derleyemeyecek kadar yüce insanlardı; halkın boş zaman uğraşlarında görülen simgesel hareketleri ve yinelenen motifleri ele alan modern etnografya henüz doğmamıştı. *Kış Masalı*'nda koyun kırpmaya ilişkin idealleştirilmiş bir tablo sunulsa da, törenin simgesel değeri oyunun yapısı açısından bizim bugün kabul ettiğimizden çok daha önemli olabilir. Çoban, Leontes gibi, karısını yitirmiştir.

> ...Eski karım hayattayken, ta ki
> O güne kadar hem hizmetkâr, kahya, aşçı,
> Hem hanımefendi hem uşaktı; herkesi hoş karşılar, herkese hizmet ederdi;
> Şarkılarını söyler, dansa dururdu; bir an burada
> Masanın en ucunda, bir an ortasında;
> Kıyısında, ve kocasının da; yüzü pespembe

9) İnanışa göre, aşkına karşılık bulamamış, sevdiği tarafından terk edilmiş kişiler söğüt dallarına bürünürler. (ç.n.)

Çalışmaktan, söndürmek için ateşini
Tek bir yudumda içerdi içtiğini.

(4. 4. 55-62)

Leontes'in karısını yitirmesinin nedeni, kadının bir konuğa verdiği selamı yanlış yorumlamasıdır. Çobanın asıl eylem hakkında yaptığı masum yoruma hiç önem verilmez, oysa koyun kırpmak oyunun temelini ve Autolykos'un çobanların bönlüğüne saldırısı da oyunun temel gerilim kaynaklarından birini oluşturur.

Kral Lear'ı Tolstoy'un sert eleştirilerine karşı savunurken, George Orwell, Shakespeare'in bir düşünür değil, bir sözcük müzisyeni olduğunu, işitenleri "bir heceyi bir diğerinin yanına yerleştirmek gibi basit bir beceri" yoluyla baştan çıkardığını ileri sürmek zorunda kalır. Bunu yaparken gereğinden fazla taviz verirse de, kendi gözlemlerinin gerçek sonucu neredeyse inanılmazdır.

> Kendisiyle özdeşleştirilmesi olası bir karaktere asla yıkıcı ya da kuşku yüklü bir ifade söyletmez. Oyunları boyunca sert toplumsal eleştirmenler –yerleşik inançlara kanmayan insanlar– soytarılar, kötü karakterler, deliler ya da deli rolü yapanlar ile şiddetli histeri geçirenlerdir. Çok büyük miktarda perdelenmiş toplumsal eleştiri içerir –burası Tolstoy'un atladığı bir nokta– ama bunları da hep Soytarı, deli rolü yapan Edgar ya da delilik anlarında Lear dile getirir. Akıllı anlarında Lear'ın ağzından neredeyse tek bir akıllıca söz çıkmaz.[10]

10) "Lear, Tolstoy and the Fool", *Critical Essays* (1946) içinde.

Orwell'in Shakespeare ile özdeşleştirilmesi olası karakterler kavramı oldukça keyfidir. Örneğin, *Soneler*'inde, Shakespeare, soytarıların, tıpkı *Aşkın Çabası Boşuna*'daki papaz yamağı gibi konuşma hakkı verilmeyenlerin yanı başında yer alır ve insanları eğlendiren biri olarak değerinin düşmesine de üzülür, özellikle de onun sanatı "yetke tarafından dili bağlanmış" bir sanat olduğu için. Aslında, eserdeki kişi "Sahnede acemi bir aktör / Korkusundan donuvermiş rolünün yanı başında" (Sone 23) denen kişiye kendisini benzetir ve şu itirafta bulunur: "Ele güne soytarı oldum", "Yıktım kendi inançlarımı, ucuza sattım en değerli olanı" (Sone 110). Hem merhamet ister, hem de sevgilinin Talih'i kendi adına azarlamasını ister.

O Tanrıça, yaptığım kötü işlerden suçlu,
Yüzümü güldürmedi hoş, rahat bir yaşamla,
Verdi halkın önünde adi bir geçim yolu.
Bu yüzden olsa gerek, adım damga yemiş de,
Talihin bu cilvesi yüzünden sünepeyim;
Boyacı eli gibi, yitip gitmiş el işte.

(Sone 111)

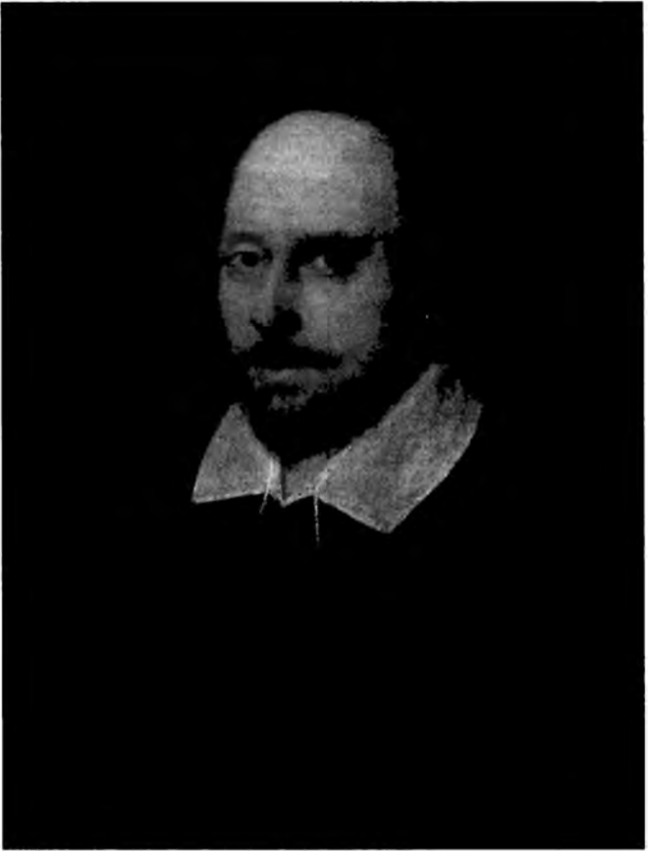
Tolstoy'un yerdiği şey, ozan-taparlığın (bardolatry) bir sonucu olarak, Shakespeare'in köylü kökeninin değersiz sayılması ve Shakespeare'e adeta kutsal nitelikli roller biçilmesidir. Shakespeare'in adeta görünmez bir kimse olması onun toplumsal açıdan önemsizliğinin bir sonucu olabilir; çağdaşları, Kontes Russell'a atfedildiği üzere, "erkek Shakespeare" diye hor görerek onu dışlamış da olabilir.

Wedekind'in *Lulu*'sundaki bir diğer Kontes'in dile getirdiği gibi, toplumda neyin canavarca olduğunu görmek

için canavar olmak gerekir. Serseri ya da şarlatan olduğu gerekçesiyle içeri atılmaktan ancak seçkin birilerinin himayesine girerek kurtulabilen, halkı eğlendirerek geçinen biri olarak Shakespeare, Orwell'in dikkate almadığı karakterlerle büyük olasılıkla özdeşleşmiştir ve özdeşleştirilmiştir. Neyin delilik neyin akıllıca, neyin histeri ve neyin de sahte delilik olduğuna karar verirken, Orwell, Shakespeare'in sanatının geçersiz saydığı yargılama türünü kullanır. Orwell'in düşüncesine göre, Shakespeare'in yazılarından yola çıkarak onun bir dini olup olmadığını bilmek zordur – oysa, aslında, gerçeği anlatan sözleri masumların ağzından söyletmek Hıristiyanlıkta insan yaşamına gösterilen saygının bir yönüdür; işte, bu nedenledir ki, tıp otoriteleri İsa'nın Dağdadi Vaaz'da (Matta 5: 22) dile getirdiklerine karşı çıkarak zihinsel özürlü birini yaşam kalitesi zaten çok düşük olduğu gerekçesiyle diyaliz makinesine sokmadıklarında yüksek sesle karşı çıkmaktayız. Böyle bir inancın nihai sonucu insanlığın bütün yapmacıklıklarına ve buna dayanan bütün toplumsal eşitsizlik türlerine meydan okumaktır. Isabel'in *Kısasa Kısas*'ta Angelo'yu uyardığı gibi, her türden üstünlük varsayımı – özellikle de Angelo'nun sahip olduğunu varsaydığı türden ahlaksal üstünlük– deliliktir.

...İnsan, gururlu insan,
Bir parçacık otoriter giyimli,
Çok emin olduklarında bile tam bir kara cahil –
Kırılgan varlığından – tıpkı hiddetli bir maymun gibi
Tanrı'nın huzurunda öyle fantastik hilelere başvurur ki
Ağlatır melekleri...

(2. 2. 118-23)



17. Shakespeare'in Chandos Koleksiyonu'ndan National Portrait Gallery'ye bağışlanan tablosu; yapılış tarihi yaklaşık olarak 1610.

Shakespeare'in yaratılmış evren olarak sık sık kullandığı tiyatro simgesi burada yeni bir boyut kazanır; oyuncunun ezberlediği rolü içinde oynadığı devasa oyunu anlaması, insanların izlediği bir gösteride rol alan bir hayvanın olan biteni anlaması kadar olanaksızdır.

Dinleyene dünyanın yorumunu yapmaya hazır Shakespeare karakterlerinin sayısı boldur; ancak, bu karakterlerden herhangi birinin Shakespeare'in kendi ideolojik doğrularını barındıran kişi olduğunu varsaymak tiyatro paradigmasının temel özelliğini göz ardı etmektir. Hamlet "iyi ya da kötü olan bir şey yok, onu öyle yapan düşüncedir" dediğinde Wittgenstein'a özgü bir konuyu vurgulamaktadır: gösterinin anlamı herhangi bir katılımcı tarafından neyin söylendiği değil, seyircinin bütünden neyi çıkarabildiğidir – Shakespeare'in sözlerine ek olarak, onun izleyicilerinin dünyaları sonsuz bir bağlanım yaratır. Shakespeare tarzı entelektüel yaşam asla sonu olmayan bir öğrenme sürecidir; oyunların her biri kuşkuculuğun zihinsel macerasını canlandırır. Eğer hem Tolstoy hem de Orwell Shakespeare'in bir düşünür olarak edindiği konumdan kuşku duymaktaysa, bu, onların dizgeli bir tarzda açıklanmamış fikirleri tanıyamadıklarını gösterir. Wittgenstein, Shakespeare'in zihinsel evreni konusunda kendisini rahat hissetmese de böyle bir şeyin var olduğu ve o evrenin dış hatlarının etkileyici olduğu konusunda hiç kuşku hissetmez. Bu evrenin gerçek ufkunu Hıristiyanlık dogması değil, Hıristiyan dogma var olsa da olmasa da, bizi adil bir topluma doğru yönlendirecek olan değerlere yapılan gönderme oluşturur.

VI. Bölüm

TOPLUMBİLİM

Metanetin değeri

Shakespeare'in tiyatro görüşünün büyük bölümü *Kral Lear*'ın devasa temalarından daha soyut olsa da, bu görüş bu büyük trajedide ima edilen değerler dizgesiyle tutarlıdır. Komedilerinde, kendi fikirlerinin sözcülüğünü yapma görevini üstlenecek karakterler yaratmadan bir pratik değerler dizgesini sunmak ne kadar olanaklıysa, Shakespeare de bunu başarır. Bu değerler onun Warwickshire zamanında edindiği kültürden türetildi ve hem kentin hem de sarayın yerleşik görüşlerinden büyük ölçüde ayrılmaktaydı. Shakespeare'in gördüğü biçimiyle bağdaşık bir toplumun özünde evlilik yatıyordu; Shakespeare açısından evlilik alaya alınacak bir gelenek değil, yaşamsal ve karmaşık bir fikirdi. Basmakalıp, edilgen, cinsiyetsiz ve tepkisiz kadın rolünü ve kaçınılmaz olarak bunu izleyen, bütün kadınların içlerinde birer fahişenin gizli olduğu biçimindeki kadın karşıtı görüşü reddetti. Bunun yerine hem tutkulu

hem saf olan, hem sevdikleri erkeği ellerinde tutmak için büyük çaba harcayan hem de inanılmaz güçlüklere karşın yaptıkları anlaşmaya sadık kalan bir seri kadın karakter yarattı. Kadınların sergilediği metanet onların saldırganlığıyla doğrudan ilişkilidir; bağlılığından sapan tek Shakespeare kadını, erkeklerin tutkusunu edilgen biçimde ortaya koyarken kendi tutkularını ikiyüzlülük gösterip gizleyen Cressida'dır.

Kırsal konutlarda evlilik bir ortaklıktı; kadının hem yorucu fiziksel işleri gerçekleştirmesi, hem de kırsal yöre konutlarının baş etmesi gereken, ardı arkası kesilmeyen felaketler ve tersliklerde eşiyle birlikte sabır sergilemesi gerekiyordu.

Rüzgâr bütün gürültüsüyle estiğinde
    Ve öksürük sesi bastırınca rahibin söylediklerini,
Ve kuşlar karın içinde tüneyip oturduğunda,
Ve Marian'ın burnu kırmızı ve ıslak göründüğünde,
Kızartılmış yengeçler tabakta cızırdadığında,
O zaman gece şarkısını söyler sert bakışlı baykuş,
    Pu-hu;
Hu-hu, neşeli bir ezgi,
Bu arada tombul Joan boşaltır kabı.

(*Aşkın Çabası Boşuna*)

Hiçbir şey, *Aşkın Çabası Boşuna*'daki genç efendilerin şatafatlı oynaşmalarına, bunun yerine sahneyi alan ve adı belirtilmeyen bir yorumcu tarafından Apollon'un ezgileri yerine Merkür'ün sert sözleri olarak şeklinde betimlenen kaba ezgiden daha sert bir karşıtlık sağlayamaz (5.

2. 904-21). Çıkarım açıktır: tarlalar çiçeklerle kaplıyken ve kızlar da yeni beyazlatılmış keten giysileri içinde mis gibi kokarken kur yapmak kolaydır, ama evlilikler Tanrıça Minerva'nın kuşu olan baykuş karanlık tarlalardan melankolik bir tonda seslendiğinde ve herkesin tüten ateşin çevresinde sarmalanması gerektiğinde gerçekleştirilir. Yılın kış mevsimi aynı zamanda insan yaşamının kış dönemini de simgeler; bu dönemde aşkın, Marian'ın pütürlü yüzünü ya da Joan'un tel tel saçlarını dikkate almadan, dostluk ve hoşgörü halinde olgunlaşması gerekir.

Hırçın Kız oyununun başlangıcında sarhoş tamirci Sly efendinin maiyetine dahil edildiğinde, kendisine bir eş verilir ve kendi sınıfına uygun bir biçimde kadına nasıl davranması gerektiği anlatılır, ama Sly her nedense çok dikkafalı çıkar. Kılık değiştiren uşak karşısına karısı olarak çıkıp kendi kendisini kötülemeye başlayınca, Sly yanıt verir:

> Sen benim karımsın ve bana kocacığım demeyecek misin?
> Adamlarım bana "efendim" derken, ben senin kocanım.
> (Başlangıç, 2. 105-6)

Kendisinin de kadına "hanımefendi" diye hitap etmesi gerektiği söylendiğinde, onu adıyla çağırmakta ısrar eder –"Alice hanımefendi ya da Joan hanımefendi"– ve sonunda "Hanımefendi, işte o kadar; efendiler bayanlara böyle seslenirler" (112) komutunu alır. Ama Sly ona yalnızca "hanımefendi eş" olarak hitap etmeyi becerir ve kadını yanına oturmaya çağırıp "bırak dünya akıp gitsin" der. *Hırçın Kız* kadına hoyratça davranılması konulu bir kaba komedi değildir; oyun eşit bireyler arasında ortaklığın sağlamlaştı-

ğını gösteren bir halk motifinin şirin bir biçimde gerçekleştirilmiş bir uyarlamasıdır. Petruchio'nun niyeti âşık olmak değil, bir eş bulmaktır. Seçimi de kişisel çıkara dayanır: kendisine ait bir parça mülkü de olan Petruchio'nun evlilik yoluyla sahipleneceği bu mülkü idare etmesi konusunda ona yardım edebilmelidir. Kate'i bir at seçer gibi çok hırslı olduğu için seçer ve kadının güvenini kazanabilmek ve sunduğu anlaşmayı kabul etmesini sağlamak için, bir atın inadını kırarken gerekeceği kadar çok zekâ ve enerji harcar. Aynı imge Aristoteles, Ksenophon, Plutarkhos ve Cato'da da bulunabilir, ama Shakespeare'in bu imgeyi kullanımı Windsor'un sadık, açık sözlü kadınlarıyla aynı yaratıcı bağlama dayanır.

Günümüzde denk bireylerin kurduğu ideal evliliği büyük ölçüde kabullenmiş olsak da, Shakespeare'in zamanında eşitlikçi evlilik kavramı evrensel olmaktan çok uzaktı – özellikle de okuryazar sınıflar arasında. İlk komedilerinde Shakespeare bir komediye uygun sonuçlar ürettiğine inandığı ilişki türüne net örnekler sağlamak için hiç de alışık olunmadık düzeyde çaba gösterdi. *Yanlışlıklar Komedyası*'nda bir evliliğin başarısının gözlemlenebileceği üç perspektif oluşturur: Egeon ile Emilia öyküsündeki genel bakış, Siracusalı Antipholus ile Lukiana'nın kur yapma aşaması, bunun Adriana'nın hayal kırıklığı ve Ephesoslu Antipholus'un ondan soğuması sonucunu doğurması.

Yanlışlıklar Komedyası Plautus'un *İkizler*[1] adlı oyununa dayanır; ama asıl eylem, Egeon'un gemisi ikiye bölündüğünde karısından nasıl ayrı kaldığını ve nasıl "karısından

1) *Menaechmi.*

arta kalan parçanın rüzgârın önünde daha büyük hızla sürüklendiğini" anlatan bir üst olay örgüsünün içine yerleştirilmiştir. Yaşamını rehinden kurtarmak için para bulamazsa, gün bitiminde ölmesi gerekecektir. Terence türünde komedilere alışkın seyirciler açısından, bu, dağılmış ailesini derleyip toparlaması için oyun süresi kadar zamanı olduğu anlamını taşır. Kurtuluşun sinyali hem *Pericles* hem de *Kış Masalı*'nda –nasıl ki *Yanlışlıklar Komedyası* Shapeskeare'in meslek yaşantısının başlarında kaleme alındıysa, *Kış Masalı* da sonlarına doğru yazılmıştır– kaybedilmiş çocuğun bulunmasıyla verilir; ayrılmış karı-kocanın yeniden bir araya gelmesi *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*, *Cymbeline* ve *Kış Masalı*'ndaki komik karmaşayı oluşturur. Konunun daha sonraki ele alınışlarında ise daha romantik, pratik uygulamalar daha az belirgindir; ama hepsi de evliliğin kahramanca bir yaşam biçimi olduğu ve bu yaşam biçimi içinde birlikte olmanın verdiği zevklerin asıl unsur olmadığı görüşünü yansıtır.

Yanlışlıklar Komedyası'nda Antipholus'ların neden olduğu karışıklığı çözmek ve kocasını kurtarmak için yeniden ortaya çıkan eş bir başrahibedir; sözlerinde kutsal varlık tarafından affedilmenin izleri yankılanır:

> Her kim ki onu tutsak ettiyse, ben bağlarını çözeceğim,
> Ve özgür bir koca elde edeceğim.
>
> (5. 1. 339-40)

Kış Masalı'nda Hermione, başrahibenin kamusal yaşamı terk etmesine benzeyen capcanlı bir ölüm yoluyla, kocasının kıskançlık günahlarının kefaretini öder. Shakes-

peare'in kurtarıcı kadın kalıbının edilgen olduğu ve cinsel ahlaklılığın çifte standardını yüceltmekten başka bir şey yapmadığı itirazlarında bulunulur. Gerçek daha karmaşık ve daha ilginçtir. Başrahibe sıradan bir kişi değil, Ephesos'ta ikamet eden kudretli bir kişidir. Hermione kocası tarafından reddedilmez; kocası kâhinden ve kâhin tarafından anlatıldığı biçimiyle oğlunun ölümünden haberdar olunca tövbe eden biridir. Başrahibe lekelenmiş bir birlik içinde onun yanında yaşamayı reddeder ve canlı canlı gömülmeyi seçer – on altı yıl sürer bu. *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de Helena kendi seçeceği kocayı elde edebilmek için cesaret isteyen bir iş üstlenir, ardından da birlikteliklerinin tamama ermesi için kocasını her yerde takip eden biri haline gelip bir de kocası istemediği halde, zina maskesi altında, kocasının çocuğunu doğurur.

Unutmamak gerekir ki, Shakespeare'in erdem kavramı dinsel temellere değil, etkinlik temeline dayanırken, kefaret ödeme kavramı Hıristiyan temellidir. Hem erkekler hem de kadınlar için bir paradigma oluşturan İsa acı çekerek ve çarmıha gerilip ölerek insanlığın kefaretini ödemiştir. Hıristiyanlığın edilgen kahramanlık kavramı tahammül konusuna büyük değer verir – Shakespeare etiğinde tahammül, değişmezlik ve dolayısıyla gerçekle aynı soydan gelir (bakınız Sone 116 ve 119). Sone 20'de anlatıldığı kadar vefasız çağdaş bir basmakalıp kadın modeline gönderme yapabilmesine ve hem Isabel hem de Viola'nın kadınların dövülebilir olmalarını eleştirmelerine izin vermesine karşın, Shakespeare'in bütün oyunları içinde bir tek *Troilos ile Kressida* gerçek anlamda bir kadının ihaneti vakasını ele alır. Bu tema öncelikle erkekleri ilgilendiren bir konu

olarak işlenir, çünkü *Windsor'un Şen Kadınları*'nda Frank Ford, *Kuru Gürültü*'de Claudio, *Cymbeline*'da Posthumus, Othello, *Kış Masalı*'nda Leontes karılarına güvenmeme hatasını işler. Kendiliğinden ve çoğu zaman da aniden kendilerini bir erkeğe adayan kadın karakterler yaşamlarını riske sokmaları istense bile bu kararlarından dönmezken, Shakespeare'in aralarında Proteus, Valentino, Orsino, Romeo ve Angelo da bulunan erkek karakterleri sözlerini bozup duygularını çok çabuk başkalarına aktarabilirler. Görünüşe bakılırsa, Shakespeare, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda Hermia'nın söylediği, erkeklerin kadınların konuşmalarından daha fazla yemin bozdukları (1. 1. 175-6) görüşünü paylaşır. Erkeklerin tutarsızlığı Shakespeare'in dünyasında büyük bir kargaşaya neden olmaz, ama *Titus Adronicus*, *Troilos ile Kressida* ve *Kral Lear*'da olduğu gibi kadınların dayanıklılığı ve gerçekliği sarsıldığında, dünya yabanıl günlerine geri döner.

Shakespeare sürekli bağlılığı maçolukla bağlantılı psikoseksüel bir nitelik olarak değil, daha ziyade, kutsal sevginin –cinsiyetlerin ötesinde– dünya üzerindeki ifadesi olarak düşündü. "The Phoenix and the Turtle"daki kumru hem bir sürekli bağlılık simgesi hem de bir erkektir. Sonelerin kişisi sevgilisinin vefasızlığına, ayrılığa, iftiraya, herkesin içinde küçük düşmeye ve hatta sevgilisinin önüne gelenle ilişkiye girmesine ve sevgi göstermemesine karşın aşkının kölesi olmaktan kurtulamaz. İroni ve eleştirilerde bulunsa da, Shakespeare'in kişisi sapasağlam, sürekli bağlılık idealini yansıtır – ölüm ve onursuzluğu göze alarak, her türlü ihanete karşın. Bağlılık açısından, Shakespeare'in eserlerinde yer alan evli kadınların tümünü kat kat aşar:

Tanrı beni ilk başta sana kul yaptı, sonra
Keyfine el koymamı yasak etti
Ya da özlem duymamı hesaplı zamanlara:
Kölenim ya, boş vaktin olsun diye bekletti.
Ah, bırak katlanayım, el pençe divan: değer,
Senin özgürlüğünün tutuklu yokluğuna;
Her mihnete sabreder, her azara baş eğer,
İncittin diye hiç suç yüklemez bile sana.
Sen nerede olursan ol, yetkin güçlü, özgürsün;
Hâkimsin dilediğin gibi kendi vaktine:
Canın neyi isterse varsın o keyfini sürsün,
Kendine suç işlersen kendin bağışla yine.
Beklemek cehennemdir, ama beklerim seni,
İyi kötü demeden, suçlamadan keyfini.

(Sone 58)

Kur yapma: ideal ve gerçek

Yanlışlıklar Komedyası'nda başrahibe bekâr kalma yeminini kusursuzca tutarak otuz üç yıl bekler. Shakespeare bekarete büyük değer verse de, erdemli kadınların hiçbir fiziksel arzuları olmadığını düşünen bazı çağdaşları kadar da ileri gitmez. Shakespeare'in zeki kadınları kendi aralarında ve erkeklerle konuşurken iki anlama da gelebilecek sözler kullanır ve bu arada da iffetlerinden bir parça bile taviz vermez. *Romeo ve Juliet*'te Rosaline'i tam da Petrarca'nın öğrettiği biçimde uzaktan sevmeye razı bir âşık[2] bir anda kendisini kilisede ve –Rosaline'in aksine– kurnazlık yapmaya gereksi-

2) Romeo. (ç.n.)



18. Nicholas Hilliard'tan *Young Man Amongst Roses*, yaklaşık olarak 1588.

nim duymayan Juliet'in kollarında bulur. Mercutio karşılıklı aşkın başarısını kutlar:

> İşte, şimdi bu aşk için inlemekten daha iyi değil mi? İşte, şimdi insan oldun, işte, şimdi Romeo oldun; işte, şimdi neysen osun, hem görünüşünle hem de kişiliğinle. Çünkü o salya sümük aşk, değersiz incik boncuğunu bir köşeye saklamak için bir oraya bir buraya koşuşturan bir gerizekâlıya benzer.
>
> (2. 4. 88-93)

Mercutio, dalkavukça sevginin tüm aşırılığının insanların çiftleşmek gibi basit bir dürtüsünü gizlemeye yönelik olduğunu ima etmektedir. *Veronalı İki Centilmen*'de, Sylvia, Petrarca biçeminin en seviyesiz abartısıyla övülür.

> Sylvia kim? Kim o
> Bütün delikanlılarımızın adından bahsettiği kız?
> Tapılası, dürüst ve akıllı o,
> Tanrı ona zarafet bağışlamış,
> Herkes ona hayran olsun diye.
>
> (4. 2. 38-42)

Valentine Sylvia'yı Proteus'a "satar" ve Sylvia'nın bir "kutsal azize" olduğunu ısrarla vurgulayarak "onu kutsal diye çağır" der.

> ...Kutsal olmasa bile,
> Yine de üstün bir varlık olsun,
> Dünya üzerindeki tüm yaratıklara üstün.
>
> (2. 4. 146-8)

Sylvia'nın sahip olduğu "değer diğer bütün değerlileri hiç eder: / O eşsizdir" (2. 4. 161-2).

Bu, Platonik bir övgünün doruğa çıktığı andır. Böyle bir övgü sevilen kişiye tüm Biçimlerin Biçiminin nihai kusursuzluğunu, diğer bütün Formları da içerecek biçimde atfeder. Proteus'un kendi kasabasında kalan sevgilisinin belleğinden silinmesine şaşmamak gerekir. Proteus'un açıkladığı gibi:

Önce parıldayan bir yıldıza hayran kaldım,
Ama şimdi bir güneşe tapıyorum...

(2. 6. 9-10)

Dünyayı aydınlatan kaynak olarak güneşin kendisi bir kutsallık unsurudur; Petrarca'nın *Canzoniere*'sinde, Dante'nin Beatrice'yi betimlemek için kullandığı simgelerde buna benzer yüzlerce kullanım bulabiliriz. Ne kadar gözleri kamaşmış olursa olsun, Perde IV Sahne III'te Proteus zihninden geçen şiirsel ifadeleri kaba bir tecavüz girişimine çevirir.

Yanlışlıklar Komedyası'nda Siracusalı Antipholus kendisini Luciana karşısında aşırı ölçüde küçültürken Ovidius'u yankılar ve Platon'a öykünen temalar taşıyan bir uyaklı konuşmaya girişir:

Öğret bana, sevgili yaratık, nasıl düşünüp konuşulur;
Bu benim koskoca gururuma aç ve öğret...
Yalan sözlerinin gizli anlamını...
Bir tanrı mısın sen? Yaratır mısın beni yeniden?
Dönüştür beni o zaman, ve ben kudretine teslim olurum.

(3. 2. 33-4, 36; 39-40)

Burada Shakespeare değersiz bir geleneği, *Dönüşümler*'den imgeleri –erkeklerin şehvet ardında koşarken, tıpkı tanrıların hayvanların karakterlerini edinmeleri gibi, aklın meleklere layık yetisini yitirmeleri konusunda ironik yorumlarda bulunmak için– kullanarak alaya alır. Lucentio Bianca'yı Tanrıça Europa'ya (ve dolayısıyla da kendisini tanrıçanın boğasına) benzetir.

Elizabeth çağı insanları âşıklığı özellikle erkeklere özgü bir nitelik olarak değerlendirmiyordu. Jaques'in senaryosuna göre, henüz bebeklikten ve çocukluktan itibaren bir erkek önce sevgili rolünü oynayarak "Körük gibi iç geçirir, hüzünlü bir ezgiyle / Sevgilisinin kaşlarına yazdığı". Bu basmakalıp yapı *Mundus et Infans*'ın başlangıç bölümünde de bulunabilir: oğlan "Tutku ve Beğeni" olarak nitelendirilir, ta ki 21 yaşında bir şövalyenin hizmetine girip "Güçlü Erkek" haline gelene kadar. Akademisyenler arasında aşkın baş döndürücülüğünün kötülenmesi gibi bir geleneğin varlığı şaşırtıcı olmamalı. Erasmus "özellikle, her şeyin ötesinde, tamamen aylaklığa kapılmış insanları eline geçirmekte" olan "aşkın sarhoşluğu"nu eleştirir.[3] *Hırçın Kız*'da Padova'ya üniversitede Aristoteles felsefesi çalışmak için giden Lucentus (1. 1. 17-20) aşkın eline düşer:

> ...Aylak aylak dolanırken,
> aşkın izini buldum aylaklıkta...
>
> (1. 1. 150-1)

Böylece, kendi uşağının kimliğine bürünür, kendi babasını neredeyse reddederek sahte bir baba yaratır ve

3) *Apophthegmatum opus* (1542).

Bianca'yı elde etmeye girişir – ama, sonuçta, Petruchio'nun da gösterdiği gibi, karısının onun idare edebileceğinden fazlası olduğunu fark eder.

1590'larda İngiltere'de şiirsel anlamda aşk yapmak adeta bir tür salgın halini aldı. "Tafta gibi yumuşak tümceler ve ipek gibi deyişlerle" teçhiz olan delikanlılar, bu hazinelerini aklı beş karış havada kadınların başlarını döndürmekte kullandı ve bu arada daha mütevazı delikanlıların usule uygun kur yapma çabalarını sekteye uğrattı. Kraliçe Elizabeth, tam iki kez, mirasyedi kadınları *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda Egeus'un yerdiği biçimde baştan çıkarma suçuna ciddi cezalar getirdi:

Sen, sen Lysander, ona şiirler verdin,
Ve aşk hediyeleri alıp verdiniz aranızda:
Ay ışığında penceresinde şarkılar söyledin
O tutkulu sesinle yalandan aşka dair,
Ve çaldın onun hayallerini
Saçından örme bileziklerle, yüzükler, ıvır zıvır ve hayallerle,
Beceriler, adi süsler, çiçekler, şekerlemeler (habercisi tümü de
Acemi gençliğin güçlü etkisinin);
Kandırıp kazandın kızımın kalbini...

(1. 1. 28-36)

Aşkın Çabası Boşuna'da ufak tefek, akıllı uşak Moth, o dönemde moda olan aşka dair sert eleştirilerde bulunur:

Dilinin ucunda bir ezgiyi zıplatarak, ona ayaklarınla hareket katarak, gözkapaklarını çevirip komikleştirerek,

biraz iç çekip biraz da bir ezgi söyleyerek, bazen aşk koklamaktan aşka doymuşsun gibi genizden; şapkan sanki bir sundurma gibi gözlerinin üstüne uzansın; kolların çifte kuşaklı yeleğinin üstüne tünemiş bir tavşan gibi kavuşturulmuş; ya da ellerin o eski tablolardaki adam gibi cebinde; ve asla bir ezgiyi gerekenden daha uzun söyleme, sadece bir parçacık, ve bitir. Bunlar komplimanlar, şakalar, bunlar çeler sevimli kızların aklını, bunlar olmasa yüzüstü kalacak biçareler; ve bütün bunları birçoklarını etkileyecek türden, dikkate değer adamlara has –dikkat ediyor musun bana?– biçimde yap (3. 1. 9-23).

Moth betimlediği türden âşıkların yaptıklarının yalnızca kolay ya da, bir Elizabeth çağı deyimini kullanırsak, "hafif" kadınlar üzerinde etkili olabileceğini kasteder. Armado elbette Jaquenetta'yı baştan çıkarır, ama Jaquenetta ona karşı hiçbir savunması olmayan aptal bir köylü kızıdır. Genç efendiler Fransız hanımlara aynı geleneğin biraz daha evrimleşmiş çeşitlemeleriyle sarkıntılık ederlerse de, bu hanımefendiler bütün olup biteni bir oyun olarak görür – hem de oldukça narsist ve yanlış kotarılmış bir oyun. Shakespeare'in komik karakterlerinin hiçbiri bu tür bir aşk oyunu yoluyla kazanılmaz. Sylvia, Portia ve Olivia cilveleşmelere genellikle kendilerini öne sürerek karşı koyarlar. Rosalind/Ganymede ve Viola/Cesario kadınlıklarını gizleyerek ve bu şekilde cilveleşmeden kurtularak sevdiklerini elde ederler. Bu cinsten yoksun (ama cinsiyetten değil) kılık değiştirme yoluyla Moth'un alaya aldığı yaklaşımın kendilerine özgü çeşitlemelerini sergileyebilirler. Rosalind, Ganymede kılığında Orlando'nun geleneksel ölçülere uy-

gun olarak peşinden hiç ayrılmamasına –bu, şiiri kullanarak ağaçları çirkinleştirmeyi de içerir– bir son vermeyi başarır ve bunu aşk melankolisinin basmakalıp yapısını alaya almanın yanı sıra henüz cilveleşme devam etmekteyken bir düğün töreni gerçekleştirerek yapar.

Rosalind'in "erkekler kur yaptıklarında Nisan, evlendiklerinde Aralık. Kızlar kızlıklarında Mayıs, ama karı olduklarında gökyüzü değişir" (*Size Nasıl Geliyorsa*, 4. 1. 139-41) biçimindeki sert eleştirisi *Yanlışlıklar Komedyası*'ndaki iki Antipholus'un planları açısından yorumlanabilir: Shakespeare su damlaları (1. 2. 35-40) ve zamanın geriye akışı (4. 2. 53-62) imgeleri yoluyla bol miktarda ipucu sağlayarak bu ikisinin aslında birbirinin tıpatıp benzeri olduklarını ve yalnızca Siracusalı Antipholus açısından kardeşine olduğu oranla daha hızlı akıp giden zamanın nabzı tarafından birbirlerinden ayrıldıklarını anlatır. Ephesoslu Antipholus artık Mayıs değil Aralık'tır; artık daha yumuşak ve daha uysal kardeşi gibi "Tutku ve Beğeni" değil, "tartışmada aceleci ve eline çabuk" biridir. Kardeşlerin hiçbiri karşılarındakine baktıklarında kendilerini göremezler; Siracusalı Antipholus kardeşinin sorunuyla ilgilenemez, o sorunu benimseyemez. İdeal evlilik durumunun tinsel değerinin bir imgesini yansıtan yan temada, Shakespeare, cilveleşmenin baharında başlayan ve karşılıklı hayal kırıklığının baskısı altında yok olup giden gerçekliğin ikili bir imgesini sağlar.

"The Phoenix and the Turtle"ın anlatıcısının Platonik aşk idealini reddettiğini düşünmemek gerekir. Bundan ziyade, anlatıcı –zamanın pek az İngiliz şairi gibi– idealin yalnızca bir ideal olduğunu ve idealin –ister bir oğlana, is-

ter bir metrese, ister bir eşe yönelik olsun– insan tutkuları için bir gereç olmadığını anlamıştı. Seven ile sevgili tanımlaması her gün yaşanan bir şey olmayıp yalnızca bu kişiler arasındaki tinsel ilişkinin bir yönüdür. Nasıl ki *Yanlışlıklar Komedyası*'nda Adriana kocasıyla arasındaki bağı eyleme dönüştürmeyi düşünemez, onunla bir olamaz ve onunla tek bir beden haline gelemezse, Platonik sevgili de fiziksel yakınlık ve bağlılık açısından aynı konumdadır. Genç kişinin âşıklığının ruhların birleşmesi arzusuyla hemen hemen hiç ilgisi yoktur; Shakespeare'in tekrar tekrar alaya aldığı şey, ruhların bir olması betimlemesinin çok daha anlık, özel ve geçici bir şey için kullanılmasıdır.

Evliliğin başarılması

Shakespeare açısından evlilik yalnızca eylemi sona erdirmeye dönük bir klişe değildi – kendi yaşamının sonunda o hale gelse de. Âşıkların fantezilerinin uçucu malzemesinden kalıcı bir toplumsal müessese kurabilme paradoksu onu çok ilgilendiriyordu. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda âşıkların yaşadıkları kargaşaya neden olan büyü daha sonra bu kargaşayı çözümler; bu büyü, oyun boyunca birbirleriyle eşit koşullarda karşı karşıya gelen iffet ve çocuk doğurma tanrıçası Diana ile cinsel cazibenin temsilcisi Venüs'ün bile arasını bulabilir.

Romeo ile Juliet aynı görüşün trajik örneklemesini oluşturur. Verona'nın hastalıklı toplumunda, birbirlerine kusursuz ölçüde uyan iki gencin aşkı bir felakete dönüştürülür. Verona'da yanlış giden işler "sıradan bir sözle

beslenen" kan davasıyla da sınırlı değildir. Juliet'in yaşının söylenmesi için tam yirmi beş mısra kullanılması gerekir, ve bu üç kez yinelenir. Annesi Juliet'i aynı yaşta doğurduğunu söyler ve böylece yaşının yirmi sekiz olduğu ortaya çıkar. Daha sonraları, Juliet'in babası, karısının doğumu öncesinden beridir dans etmediğini söyler. Bu konunun fazlaca vurgulanmamasının nedeni, Elizabeth çağı izleyicisinin gözünden kaçmayacağının bilinmesidir. Juliet'in gençliği –ve çocukları yaşlı erkeklerle evlendiren bir toplumda törelerin çarpıklığı– trajedinin önemli bir yönüdür. Kendisini Romeo'ya adayan Juliet geri alınamaz trajik bir adım atar; Juliet'in Romeo'ya gerçek aşkın dilini öğretmesi gerekmektedir. Bunu da balkon sahnesinde Romeo'nun Rosaline için kullanmayı planladığı basmakalıp sözleri söylemeye giriştiği anlarda onu susturarak gerçekleştirir. Papaz Lawrence Romeo'yu kararsızlığından ötürü azarlar ve Rosaline'in soğuk davranışına hak verir:

Ah, demek iyi anlamış
Ezberden okunan aşkının sihre ermediğini.

(2. 3. 83-4)

Juliet Romeo'yu bütün masumiyetiyle sever; birbirine düşman iki aile arasında gizli bir evlilik gerçekleştiren Papaz Lawrence, Juliet'i Verona'nın kokuşmuşluğuna şehit yapar. Juliet'in babasının tutumu –"Ve sen benimsin, ben de seni dostuma vereceğim"– kesinlikle yanlıştır.

Reformasyon döneminin karmaşası esnasında, evlilik yaşamı, âşıkların hakları ve çocukların eşleşmesinden ebeveynlerin güttüğü çıkar konularında tonlarca mürekkep

akıtıldı. Varılan ortak görüşe göre, ebeveynlerin gerçekten de çocuklarının kendilerine nasıl eş bulacağı konusunda bir parça söz hakkı vardı ama hiçbir ebeveyn bir çocuğu kendi isteği dışında bir evliliğe ya da ona uygun bir adayı reddetmeye zorlayamazdı. Bu tür durumlarda çocuklar çözüm için din yetkililerine gitme hakkına sahipti. Çocuklarını –din polemikçilerine göre– birer sığır ya da koyunmuş gibi ellerinden çıkaran asillerin ayarladığı hanedanlar-arası evlilikler –özellikle de Kral ya da Kraliçenin soyundan gelenlerle yapılan birçok evlilik şiddet ya da zinayla sonuçlanınca– sıradan insanların canını çok sıkmıştı. Bu konuyu bu kadar ciddi bir biçimde ele alarak, Shakespeare, Protestanlığın evlilik ideolojisine biçim kazandırıyordu, tıpkı *The Golden Boke of Christen Matrimonye* (1542) içinde çok dokunaklı bir ifadeyle anlatıldığı gibi:

> Başkaları birçok sevgiliyle bekâr yaşamaya koyulabilirler (...) ama ben, her zaman için, Hıristiyanlığın halkın gözünde yücelmesini sağlayacak biçimde, acı ve sorunları tamamen yok etmeyen ama onurlu evlilik bağını öneririm (...) ama ben iffetin gerektirdiği biçimde karşısındakinin yükünü üstlenmeye hazır olmak, karşısındakinin huzurunu en az kendisininki kadar gözetmek demek olan yaşam biçimini tercih ederim.

Protestan reformcuları, büyük bir ciddiyetle, karı-kocanın cennette birbirine yardım edebileceğine ve etmesi gerektiğine inanıyordu; öte yandan, iyi düzenlenmemiş birliktelikler de, apaçık biçimde, çok büyük bir günaha giden yoldu. *Windsor'un Şen Kadınları*'nda Fenton, Ann

Page ile kaçmasının suçunu kızın ebeveynlerinin üstüne yıkar:

Onu utanç duyacağı bir biçimde evlendirebilirdiniz,
Sevginin hiç de orantılı olmadığı bir biçimde.
Gerçek şu ki, uzun süredir görüşen o ve ben,
Artık bizi hiçbir şeyin ayıramayacağına eminiz...
...öyle ki o da uzak duracak
Bin türlü din dışı lanetli saatten
Zorla evlendiğinde yaşamaya koşulacağı.
(5. 5. 218-21, 225-7)

Ford ile Page arasındaki evlilik sevgide orantının nerelere varacağının bir göstergesidir: bildik anlaşmazlıklar yaşanır (ayrıca Ford açısından alışılmadık düzeyde bir paranoya söz konusudur) ama eşlerin birbirlerine bağlılığının sağlamlığından asla kuşku duyulmaz. Evli kadınlar Kıta Avrupası'ndaki evli kadınların gıpta ettikleri bir özgürlüğe sahiptir ve bunun nedeni de kocalarının onlara duyduğu güvendir; şehvet düşkünü Falstaff'ı kendinden utandırırken bu güveni tümüyle hak ettiklerini kanıtlarlar.

Protestan ideali elde etme yolundaki engellerden biri gizli evlilik olasılığıydı. Evlilik bağı denen kutsal törenin tarafları erkek ve kadındır; Tanrı dışında başka hiçbir tanığa gerek yoktur. Din adamları evlilik törenine yalnızca birer tanık olarak katılır. Elizabeth çağı İngilteresi'nde evlilik sözü vermek Tanrı'nın huzurunda erkekle kadını geri dönüşü olmayacak bir biçimde birleştirmek için yeterliydi; bunun ardından gelecek her türlü evlilik töreni –ne kadar resmi biçimde gerçekleşirse gerçekleşsin– daha önceden

varılmış bir anlaşma ileri sürüldüğünde geçersiz sayılabilirdi. *Size Nasıl Geliyorsa*'da Touchstone'un Audrey'ye kur yapması, Armado'nun Jaquenetta'ya kur yapmasını andırır; Touchstone evliliği gerçekleştirmesi için meteliksiz bir papaz bulur. Papaz gelini verecek birinin bulunmamasına itiraz etmeye kalkınca Jaques öne fırlar; ama rolünü yerine getirmektense Touchstone'a döner:

> Peki, sen, asil yetiştirilmiş biri olarak, dilencinin teki gibi çalıların ardında mı evleneceksin? Derhal kiliseye git, sana evliliğin ne demek olduğunu anlatacak iyi bir papaz bul. Bu adam sizi ancak yan yana iki doğrama gibi birleştirebilir; sonra ikisinden birinin kuru, diğerinin de yaş olduğu ortaya çıkacak, yamuk yumuk olacaksınız.
>
> (3. 3. 74-80)

Touchstone'un kendi başınayken yaptığı konuşma Jaques'in gözlemlerini haklı çıkarır. "Aklım yerinde olmasa da, onun tarafından evlendirilmektense bir başkası tarafından evlendirilmeyi tercih ederim, çünkü bizi layığınca evlendirebilecek gibi görünmüyor; ve iyi kurulmayan bir evlilik, sonradan karımı terk etmem için iyi bir bahane olur" (3. 3. 81-5).

Suya düşen bu evlilik kılık değiştirmiş Rosalind ile Orlando arasında gerçekleştirilen ve Celia'nın da meteliksiz papaz rolünü üstlendiği sahte evlilikle koşutluk içerir. Rosalind küçücük bir noktada düzeltme yapar – eğer evlilik yemininin sözleri doğru dilbilgisel zamanda söylenmezse, evlilik evlilik olmaktan çıkıp yavan bir bağlılığa dönüşür.

ROS: Şöyle başlamalısın, "Sen Orlando –"
CEL: Bırakın devam edeyim. Sen Orlando, Rosalind'i karılığa kabul ediyor musun?
ORL: Evet.
ROS: İyi de, ne zaman?
ORL: Ee, şimdi işte, bizi evlendirir evlendirmez.
ROS: O zaman, şöyle demen gerekir: "Rosalind, seni karılığa alıyorum".
ORL: Rosalind, seni karılığa alıyorum.
ROS: Aslında, yetkin var mı diye sorardım ama, Orlando, ben de seni kocalığa alıyorum.

(4. 1. 122-31)

Size Nasıl Geliyorsa'yı anlamak açısından, Orlando'nun erkek kılığındaki Rosalind'le evlendiğinin görülüp işitilmesi önemlidir; oysa kilise hukukunda taraflardan birinin kılık değiştirmiş olması evlilik sözleşmesini geçersiz kılar.

Evlilikte, Orlando'nun güzel bir oğlanla kurduğu ilişkide ya da Orsino'nun benzer ilişkisinde de eksik olmayan cinsel çekicilik, dostluk ve genel uyumluluğun gölgesinde kalır. Bir koca, bir sevgiliden çok öte biriydi; Elizabeth döneminin en ünlü baladlarından biri sayılan *The Bride's Goodmorrow*'da bir koca şöyle anlatılıyordu:

...Seni savunmak için bir dost
Kederden sonuna kadar, zarif ve özenli,
Hastalıkta ve sağlıkta, gece gündüz rahat ettirir seni
Onanmış ve sınanmıştır kendisi,
Kesin ve değişmez hem sevgisi hem beğenisi,
O halde sen de sev onu sevmen gerektiği gibi.

Hiçbir hazine yoktur ki kıyaslanabilsin,
Sadık bir dostla,
Altın bile bozulur ve dünyevi zenginlik tükenir zamanla
Yok olur gider rüzgârda
Ama aşk, bir kez yerleşti mi saf ve kusursuz bir akla,
Dayanır zorluklara ve düşmanlara;
Talihin tersliklerine, bunlar o kadar sevimsiz olamaz bir daha
O kadar yıkıcı olamaz asla.

Ciddi yazın eserlerinde merkezi bir tema haline gelen evliliğe o kadar alıştık ki Shakespeare'in toplumsal yapının temel taşı olarak birbirini tamamlayan çift görüşünü geliştiren kişi olduğunu düşünmek bizler açısından kolay değil. Ortaçağ Kilisesi evliliği ikinci sınıf bir şey olarak görüyor, bekaret, dinsel nedenlerle bekâr kalma ve iyi bir eş olma gibi kavramlardan daha değersiz sayıyordu. Kardeşçe birliktelik heteroseksüel bağlılık ve yakınlık pahasına vurgulanıyordu ve tek bir cinsiyetin egemenliği toplumsal kurumların kalıbı olmayı sürdürüyordu. Shakespeare, sıradüzensel dinsel yapının Kutsal Kitap'tan çok daha farklı dersler çıkaran ve bireyin vicdanının söylediklerinin izinden gitmeyi talep eden daha popülist bir dini savunanların kararlı saldırılarına göğüs germek zorunda kaldığı dinsel başkaldırıların birkaç nesil geride kaldığı bir dönemde yazıyordu.

Diğer konularda ne kadar farklılık gösterseler de, bütün reformcular evliliğin onurlu yapısını savunmaktaydı. *Venedik Taciri*'nde Portia karakterini geliştirirken, örneğin, Shakespeare mevcut bir motifi kullandı; ama onun icadı

olan ve babaların haklarıyla mirasa konacak kızların kırılganlığını büyük bir incelikle ele alan sandık konusu bize bir evlilik ilişkisinin gelişimini tamamen özgün bir biçimde gösterir – bu kadar etkileyici olmasından ötürü de tamamen geleneksel olarak değerlendirilir hale geldi.

Matbaa endüstrisinin büyümesi ve gelişmesi okuryazarlık isteğini hem dürtüledi hem de besledi. Okuryazarlık yukarıdan aşağıya doğru yayıldıkça toplumsal idealler de bu kez aşağıdan yukarıya doğru yazın sanatına sızdı. Hem yazılı hem de sözel biçimleri bir tiyatro yazarı olarak kullanan Shakespeare, reformcuların tarafını seçerek onların bazen aşırı sayılabilecek inançlarına çekicilik ve yaşam kazandırdı. Tekeşli heteroseksüel çift idealini eşleştirmelerinde öyle net bir biçimde yansıttı ki bu karakterler bugün de bizim eşler arasında gözettiğimiz uyumluluk ve işbirliği kavramını aydınlatmaktadır. Akademik komedi kadınlarla çok az ilgilenir; kur yapmayla ise hiç ilgilenmez; kültürlülüğü yansıtan Kıta Avrupası komedisi öncelikle zina ilişkileriyle ya da diğer olay örgüsü olasılıklarının key vurduğu basmakalıplaşmış eşleşmelerle ilgileniyordu. Beatrice ile Benedick'in ataları büyük olasılıkla sıradan insanların yazılı olmayan kültüründe bulunabilir ve Shakespeare de bu kültürün unsurlarını akademik ve resmi yazın sanatının sıradan unsurlarına göre çok daha etkili bir biçimde kullanmış olabilir. Shakespeare kendi sözcük dağarcığına dışarıdan hiçbir ölçüt getirmediği gibi yalnızca belirli zümrelerin kullandığı sözcükleri kullanmaya da çabalamadı; oysa bu yaklaşımlar Kıta Avrupası tiyatrosunu yüzyıllar boyunca köstekleyecekti. Lehçe ve özel alanlara ait sözcükler Shakespeare'in doymak bilmez değirmeninde



19. *Nova Reperta (Yeni Keşifler)* kitabından bir matbaa gravürü, 1580, Jan van der Straet.

öğütülecek birer malzemeydi ve benzersiz bir dilsel kalıtın da temellerini oluşturdu. Shakespeare'in tutumu kesinlikle pragmatikti; mevcut olanı kullandı ve bunu yaparken de orada olması gerekip gerekmediği konusunu düşünme zahmetine girmedi. Deneyiminin çok çeşitliliğine sonradan hiçbir dizge getirmediği ve sözcelerini tiyatro temsilinin koşullarında kavranıp algılanabilecek şeyler üzerine kurduğu için, Shakespeare'in eserleri bugün de soluk almayı sürdürmekte – ona ciğerlerini kazandıran da seyircileri. Bu görüşü dile getirmek Shakespeare'in eserlerinin düşünce içermediğini –Orwell'in yaptığı gibi– ileri sürmek değildir. Shakespeare'in eserlerinin pragmatizmi o eserlerdeki düşüncelerdir. Karakterlerle onların söylemleri hep birlikte bir kazana atılır; ortaya çıkan bileşim devamını seyircilerin getirdiği bir şeydir. Birbiriyle bağlantılı önermeler serisi olarak adlandırdığımız düşüncenin tek bir kırıntısını bile çıkarmamak olanaklı olabilir, ama bunun bir nedeni de, duygunun en az düşünmek kadar zihinsel bir süreç olduğunu biz unutmuş olsak da Shakespeare'in bunu bilmesidir. Shakespeare'in duyarlılığı, Eliot'ın ileri sürdüğü gibi, eksiksiz, çözüşüklük hedeflemeyen bir duyarlılıktır. Shakespeare'in görüşü o görüşün ifade ediliş biçiminden ayrı tutulamaz.

Shakespeare İngiliz kültürel yaşamındaki merkezi konumunu koruduğu sürece, onu dünyada eşsiz kılan değerlerini de koruyacak; yani hoşgörü, çoğulculuk, uygulanabilir bir uzlaşma yeteneği, toplumsal kurumların en savurgan biçimi olan demokrasiye tam bir bağlılık. Dışarıdan bakan biri açısından, böyle bir dizge eksikliği biçimsiz, düzensiz ve hatta ikiyüzlü gelebilir; içeriden bakıldığında



20. Stratford-upon-Avon'da Holy Trinity Church içinde Gheerart Janssen'in yaptığı Shakespeare anıtı.

ise böylesine kapsayıcı bir biçimin yaşamın kendisinden daha tutarsız olamayacağı aşikârdır. İşin sırrı, bu aşikâr düzensizlik içindeki düzenleyici prensibi keşfetmek. Belki de bu prensibi pek çok kimsenin fark etmemesinin nedeni, onların prensibi yanlış yerlerde aramalarıdır; tiyatroda seyirci bunu aktaran araçtır. Shakespeare önermesinde eksik olan terim, bizim ona vereceğimiz tepkidir. Bu olmaksızın, bir tartışma söz konusu olamaz.

SHAKESPEARE

GERMAINE GREER

Türkçesi: HAKAN GÜR

BU ÇALIŞMA SHAKESPEARE'İ BİR ŞAİR VE OYUN YAZARI OLDUĞU KADAR BİR DÜŞÜNÜR OLARAK DA ELE ALIYOR. ÜNLÜ YAZARIN KENDİ DÖNEMİNE HAS MORAL VE ENTELEKTÜEL DEĞERLERİ ELE ALIŞINDA, İZLEYİCİYİ GÜNDELİK HAYATIN İMGESEL BİR KAVRANIŞINA YAKLAŞTIRAN DRAMATİK ESASLARIN NE OLDUĞUNA TİTİZLİKLE EĞİLİYOR. TEMEL OLARAK DÖNEMİN İNGİLİZCE KONUŞULAN DEĞERLERİNE DÖNÜK BİR ÇÖZÜMLEME SUNSA DA, SHAKESPEARE'İN YAPITINI BİRİCİK KILAN BU ÖZELLİKLERİN ÇAĞDAŞ DÜNYADA BULDUĞU KARŞILIĞIN ŞİFRELERİ DE BU ANALİZİN ÇERÇEVESİNDE. SHAKESPEARE'İN KURDUĞU GÖRKEMLİ YAPITIN DÖNEMİN DİĞER EDEBİ YAPIT VE EĞİLİMLERİYE İLİŞKİSİ İÇİNDE KURULAN AÇIK VE ÖZLÜ BİR BİYOGRAFİ.

Kültür Kitaplığı: 109; Edebiyat: 11



D